



EXQUISES ESQUISSES

Du projet
à la réalisation

LIVRET DE VISITE

M
Magnin
musée national



CLÉON
MARTIN
BROICHOT *et* ASSOCIÉS
experts-comptables - auteurs de conseils - commissaires aux comptes

EXQUISES ESQUISSES

Du projet à la réalisation

Dijon, musée national Magnin
18 novembre 2017-18 mars 2018



CLÉON
MARTIN
BROICHOT  ASSOCIÉS
experts comptables - auditeurs et conseils - commissaires aux comptes

INTRODUCTION

L'abondance des esquisses peintes dans la collection Magnin a présidé à cette exposition. Malgré leur état d'esprit encyclopédique, les Magnin ont fait des choix : les esquisses françaises des XVIII^e et XIX^e siècles sont bien plus nombreuses que dans d'autres parties de la collection. Leur volonté de se tenir à l'écart des modes est aussi perceptible dans ce domaine : ils ont mis par exemple l'accent sur le « classicisme » davidien alors que la vertu la plus souvent reconnue à l'esquisse est d'exalter un mouvement et une sensualité proches du baroque.

Dans la constellation des objets qui gravitent autour de l'esquisse, ont été incluses ici les premières pensées (*bozzetti*), ainsi que le stade plus abouti mais toujours préparatoire, présenté au commanditaire (*modello*). Ont été exclues les études qui peuvent partager la même esthétique que l'esquisse mais se focalisent sur des motifs ou parties de tableaux. L'intérêt premier de l'esquisse est d'exprimer un projet, de donner l'idée d'ensemble d'une composition.

L'originalité de l'exposition tient au rapprochement de quatorze esquisses avec les réalisations finales qu'elles ont préparées, grâce à des prêts de musées, églises ou palais où ces œuvres se trouvent aujourd'hui. Le spectateur est ainsi invité à une passionnante confrontation entre le début et la fin de l'œuvre.

Une sélection d'esquisses dont la composition finale n'a pu être présentée sont exposées au premier étage, accompagnées de la reproduction photographique de la peinture finale. Enfin, toutes les autres esquisses peintes de la collection dont les réalisations finales sont inconnues, non localisées ou inexistantes sont également exposées sur le mode dense d'un cabinet d'amateur, qui demeure l'âme de ce musée de collectionneur.

Sans mention particulière, les tableaux exposés sont des huiles sur toile. La présence de plusieurs huiles sur papier (marouflé) est intrinsèque au genre. À leur début au XVI^e siècle, esquisses peintes et dessinées étaient très proches.

Salle XVIII^e - Premier étage
Séquence 2

**SÉLECTION
D'ESQUISSES
DU MUSÉE MAGNIN**

**dont les tableaux définitifs
sont connus (avec leur reproduction)**

XVII^E SIÈCLE

- 1 Domenico Maria CANUTI (?)** (1625-1684), *Le Christ soutenu par des anges*, fin du XVII^e siècle

Œuvre initiale : Annibal CARRACHE, vers 1586-1587, huile sur toile, H. 0,85 ; L. 1,00 m, Dresde, Gemäldegalerie

Ricordo

Cette belle esquisse est peut-être de la main de Carrache, préparatoire au tableau de Dresde, mais plus sûrement, comme pour le portrait de Lanorville présenté dans cette salle (n° 16), une copie en manière d'esquisse de la fin du XVII^e siècle. Le format ovale se comprend mieux dans cette deuxième hypothèse.

La peinture finale appartient au début de la carrière de l'artiste bolonais, où se perçoit la douceur des passages entre clair et obscur provenant du Baroque.

- 2 Adam Frans VAN DER MEULEN** (1632-1690), *Le Siège de Tournai en 1667*, 1667-1668

Œuvre finale : d'après Charles LE BRUN, 1731-1732, laine, soie, fil d'or, H. 3,75 ; L. 5,80 m, Paris, Mobilier national

Ce projet de tapisserie visait à glorifier la grandeur de Louis XIV à travers les faits marquants de son règne. Le Brun concevait la composition, puis un petit modèle était peint d'après son dessin ; ce modèle était soumis au jugement du Surintendant des Bâtiments, voire du roi. Une fois accepté, il servait à l'exécution du carton de tapisserie, avant-dernière étape de la fabrication de la tapisserie.

Van der Meulen dessinait sur place les lieux des sièges de villes. La composition résultait d'une collaboration : le Flamand accordait tous ses soins au paysage tandis que Le Brun se consacrait aux figures. La tenture fut exposée à Versailles pour la Fête-Dieu de 1677 et fut par la suite reproduite.

- 3 Claudio RIDOLFI** (vers 1570-1644), *Saint Benoît remettant les règles de l'ordre aux ordres monastiques et de chevalerie*, vers 1616, huile, plume et encre sur papier et toile

Œuvre finale : 1616, huile sur toile, H. 3,00 ; L. 6,20 m, Padoue, chapelle Saint-Benoît de la basilique Sainte-Justine

Bel exemple de ces nombreuses « grisailles » qui au XVII^e siècle étaient utilisées pour préparer gravures ou tableaux. « Les dessins monochromes, qu'ils soient lavés, à *tempera*, huiles sur papier ou toile visaient à contrôler et coordonner les valeurs tonales au moyen desquelles les formes peintes acquéraient leur plasticité » écrit L. F. Bauer, qui a souligné le dialogue intime qui existait entre peinture et dessin aux premiers temps de l'histoire de l'esquisse peinte. Le camaïeu de bruns contraste avec le grand tableau final au coloris influencé par le célèbre Baroque, chez qui le peintre séjourna en 1603.

XVIII^e SIÈCLE

- 4 Louis DE BOULLOGNE LE JEUNE** (1654-1733), *Le Baptême de saint Augustin*, vers 1700

Œuvre finale : vers 1695-1700, huile sur toile, H. 1,60 ; L. 2,26 m, Bordeaux, musée des Beaux-Arts

Le tableau fait partie d'un cycle sur la vie du saint qui ornait le réfectoire du couvent des Augustins déchaussés (Petits Pères), place des Victoires, à Paris. La perception de ce Père de l'église se modifia à partir de la fin du XVII^e siècle et les épisodes légendaires de sa vie furent abandonnés ou modifiés. Ainsi, son habit de baptême, qu'un sermon apocryphe décrivait comme noir (couleur de l'ordre des Petits Pères), est ici représenté plus normalement en blanc.

5 Michel François DANDRÉ-BARDON (1700-1778), *Saint Heldrad*, 1742, huile sur papier marouflé sur toile

Œuvre finale : 1745, huile sur bois, H : 3,30 ; L : 2,30 m, Lambesc, église de l'Assomption

Cette étrange composition est le fruit d'une commande pour décorer une chapelle de l'église de l'Assomption de Lambesc, près d'Aix-en-Provence. Pour magnifier le miracle opéré par Saint Heldrad, patron de la ville, l'artiste adopta un puissant clair-obscur et une composition ascendante. La touche illumine les protagonistes et confère à la scène une tonalité voisine des visions hallucinées des compositions contemporaines de l'autrichien Maulbertsch.

Pour l'œuvre finale, l'artiste renonça à la figure illuminée de la femme à gauche du saint, qu'il remplaça par une figure masculine plongée dans la pénombre. De même, le fossoyeur n'apparaît plus dans la composition de Lambesc, seule sa main agrippée à l'échelle sortant du tombeau évoque sa présence.

6 Michel-François DANDRÉ-BARDON (1700-1778), *Saint Jacques intercédant auprès de la Vierge en faveur des âmes du purgatoire*, vers 1748-1750

Œuvre finale : huile sur toile, H : 3,30 ; L : 2,35 m ; Lambesc, église de l'Assomption

Cet artiste d'origine aixoise a longuement séjourné en Italie. Il en retient les leçons de S. Ricci, Tiepolo ou Piazzetta, qu'il applique dans cette composition, qui doit également beaucoup à l'Autrichien F. A. Maulbertsch. Structure désaxée et zigzagante, déséquilibre des corps, effets lumineux, théâtralité du geste, draperies mouvantes et courbes accentuées créent une dynamique digne de l'art rococo international, surtout sensible dans l'œuvre préparatoire.

De l'esquisse au tableau, le pinceau s'assagit, se nuance, l'énergie baroque s'atténue pour laisser place aux principes néo-poussinistes prônés par la suite par l'artiste. La nécessité de « finir » l'œuvre (au sens traditionnel du terme) a induit le recours à des valeurs plus classiques.

7 Attribué à Jacques Louis DAVID (1748-1825), *Saint Roch implorant la Vierge pour les pestiférés*, vers 1780, huile sur papier marouflé sur toile

Œuvre finale : 1780, huile sur toile, H : 2,60 ; L : 1,95 m, Marseille, musée des Beaux-Arts

Pour décorer l'établissement sanitaire ou lazaret, où séjournèrent les voyageurs en quarantaine, le bureau de santé de Marseille ne pouvait échapper à une nouvelle commémoration de la peste qui avait ravagé la ville en 1720 et dont le souvenir restait vif. C'est la première œuvre d'importance de David.

La figure du pestiféré au premier plan, particulièrement prégnante, a été répliquée par l'artiste. Malgré quelques faiblesses, la peinture Magnin est très probablement l'esquisse préparatoire au tableau. L'importance des différences peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'une toute première idée.

8 Jean-Baptiste DESHAYS DE COLLEVILLE (1729-1765), *L'Assomption*, 1758, huile sur esquisse à la pierre noire sur toile

Œuvre finale : 1758, huile sur toile, H. 4,00 ; L. 2,15 m environ, Criquetot-l'Esneval, église Notre-Dame-de-l'Assomption

Deshays peignit en 1758 une *Assomption* pour le prieuré fondé par le marquis de Bellefont, à Rouen, qui accueillait un monastère de Bénédictines. L'esquisse Magnin correspond sans doute à cette commande. La différence dans les proportions est habituelle chez l'artiste. Si les vieillards du premier plan sont caractéristiques de la manière de Deshays, la Vierge déconcerte un peu.

9 Jean-Jacques FORTY (1743-1801), vers 1788, *Le Retour de l'enfant prodigue*

Œuvre finale : 1788, huile sur toile, H. 3,44 ; L. 2,85 m, cathédrale d'Amiens

Les circonstances de la commande de l'œuvre finale ne sont pas connues. Forty était à cette époque agréé par l'Académie de peinture et sculpture. La peinture porte la marque d'un naturalisme dont l'artiste a pu trouver l'exemple dans les



premières œuvres de son maître Vien et plus encore peut-être dans celles de Jean-Baptiste Restout, caractérisées par le dessin appuyé de l'anatomie et la touche descriptive des carnations. Le *modello* Magnin est fidèle au dessin préparatoire conservé au musée Granet (Aix-en-Provence), tandis que dans la toile finale, l'artiste a concentré l'attention sur les retrouvailles du fils et du père.

J.-J. Forty, *Le Retour de l'enfant prodigue*
Dessin
Aix-en-Provence, musée Granet

10 Guillaume GUILLON dit LETHIÈRE (1760-1832), *La Mort de Camille*, 1785

Œuvre finale : 1785, huile sur toile, H. 1,172 ; L. 1,484 m, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design

Œuvre de jeunesse puisqu'il s'agit d'une esquisse pour le Concours du Prix de Rome. *Horace*, la tragédie de Corneille, avait été représentée à Paris en 1782. « Ainsi périsse toute Romaine ennemie de sa patrie » y clamait Horace en tuant sa sœur, amante d'un Curiace. L'héroïsme masculin bat son plein dans la peinture de cette période anti-rocaille, ce qui n'empêche pas le peintre de laisser apparaître l'ambiguïté de ce fratricide en laissant la partie centrale dans l'ombre. En mettant en place la composition, l'esquisse fait ressortir l'architecture : les lignes droites d'une part, courbes et obliques de l'autre, renforcent la bi-polarisation masculine-féminine de l'image. Le sentiment (gestes et visages d'effroi) n'apparaît que dans la peinture finale.

11 Giambattista TIEPOLO (1696-1770), *Mucius Scaevola et Porsenna*, vers 1728

Œuvre finale : vers 1728, huile sur toile, H. 3,87 ; L. 2,26 m, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

Ce *bozzetto* fut exécuté pour l'un des *Dix Faits de l'histoire romaine* qui ornaient jadis le palais Dolfin à Venise. La scène décrit l'héroïsme d'un jeune Romain qui, fait prisonnier par l'assiégeant étrusque vers 507 av. J.-C., mit sa main dans le feu d'un autel pour impressionner son adversaire. La grande difficulté consistait à représenter des scènes complexes dans des formats verticaux adaptés aux niches de la salle de réception ; c'est ce qui explique l'étagement de la composition.

Cette œuvre a bénéficié du mécénat de compétence du restaurateur Aldo Peaucelle.

XIX^E SIÈCLE

12 Pierre ANDRIEU (1821-1892), *La Sainte Famille*, vers 1859, huile sur papier marouflé sur carton

Œuvre finale : 1859, huile sur toile, H. 2,24 L. 1,67 m, église Saint-Vincent au Chevallon, Voreppe (Isère)

Peintre, dessinateur et aquafortiste, Pierre Andrieu est surtout connu comme auxiliaire fidèle et héritier artistique d'Eugène Delacroix. L'esquisse Magnin est sans doute une étude préparatoire pour la grande composition acquise en 1859 par l'empereur Napoléon III et donnée par ce dernier à l'église de Voreppe (Isère). Peu de modifications sont à noter par rapport à l'œuvre finale, sinon dans la partie senestre à l'arrière-plan et dans le ciel ennuagé.

Dans un paysage dominé par deux palmiers et deux colonnes antiques, sainte Elisabeth se tient debout près de la Vierge. Toutes deux observent une scène pleine de fraîcheur : Jésus et saint Jean-Baptiste jouent avec un agneau. À l'arrière-plan à droite, saint Joseph, de dos, s'active, le maillet à la main.

13 Gustave Clarence Rodolphe BOULANGER (1824-1888), *Ulysse et Euryclée*, 1849

Œuvre finale : 1849, huile sur toile, H. 1,47 ; L. 1,14 m, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Dans l'univers normé du concours pour le prix de Rome, ce tableau marque l'émergence d'une nouvelle sensibilité. Au lieu des traditionnelles compositions en frise ou pyramidales, la position corporelle très dynamique du héros crée un axe perpendiculaire venant vers le spectateur. Il surprend par la vivacité de son coloris et les expressions outrées. Boulanger y déploie aussi toute la fantaisie décorative et la liberté d'interprétation de l'antique du goût « néo-grec », que le davidien Delécluze qualifiait d'« asiatique ».

14 Auguste LEBOUY (1812-1854), *Les frères de Joseph rapportent sa tunique à Jacob*, 1841, huile sur papier marouflé sur carton

Œuvre finale : 1841, huile sur toile, H. 1,135 ; L. 1,465 m, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Bon exemple du concours pour le prix de Rome, avec l'esquisse préparatoire qui devait être fidèlement respectée dans la composition finale. Malgré la relative faiblesse du personnage de Sarah ou de la tente, Lebouy fut récompensé par le jury, qui attachait grande importance à la clarté de la composition et à son adéquation au texte.

15 Charles MEYNIER (1768-1832), *La France en Minerve protège les Arts*, vers 1819

Œuvre finale : 1819, peinture à l'huile, Paris, musée du Louvre

Meynier reçut en 1818 la commande pour l'un des plafonds du grand escalier du musée du Louvre. L'artiste choisit le sujet de cette composition, qui devait exalter la monarchie et souligner sa fonction muséale. Le sujet allégorique est une allusion directe à l'encouragement des Arts par la monarchie. Le panache blanc se réfère à Henri IV, fondateur de la dynastie régnante, roi populaire que les Bourbons revenus au pouvoir allaient mettre en avant pour rallier l'opinion publique.

16 D'après Amable Louis Claude PAGNEST (1790-1819), *Portrait de M. de Nanteuil-Lanorville*, après 1817

Œuvre initiale : 1817, huile sur toile, H. 1,29 ; L. 1,02 m, Paris, musée du Louvre

Il s'agit probablement d'une copie du portrait de Lanorville. Cet exercice de la copie en forme d'esquisse fut d'abord refusé par l'École des beaux-arts de Paris, qui cultivait depuis ses débuts la copie conforme d'après les maîtres. Son adoption ne put avoir qu'un effet subversif en participant à la perte de la distinction entre la liberté de l'invention de l'esquisse et le fini de l'œuvre finale. Des peintures comme celles-ci sont difficilement identifiables puisque réalisées par d'autres artistes que l'auteur de l'original.

17 François Édouard PICOT (1786-1868), *L'Amour et Psyché*, vers 1817

Œuvre finale : 1817, huile sur toile, H. 2,33 ; L. 2,91 m, Paris, musée du Louvre

L'œuvre Magnin est une toute première pensée pour le monumental tableau que Picot présenta avec succès au Salon de 1819. Tirée de la mythologie gréco-romaine, l'histoire d'Eros et Psyché a été abondamment traitée dans la peinture. Cette scène où Psyché est endormie a été peinte par David au même moment avec une forte charge érotique. Picot en donne une version plus « classique » (scène de théâtre, Eros impubère, éléments mobiliers antiques). La peinture Magnin est sans doute la première pensée de l'artiste car le bras droit de l'héroïne est plié, alors qu'il est allongé dans les autres esquisses.

Pré-oratoire et oratoire - Premier étage

Séquence 3



L'accrochage de ces pièces rappelle la présentation d'origine, voulue par les collectionneurs, à la manière d'un cabinet d'amateur.

Esquisses peintes pour des compositions non abouties, non connues ou disparues (sauf mention particulière)

Le territoire de l'esquisse n'est pas strictement délimité : le petit format laisse parfois planer le doute sur les intentions de l'auteur et le non-fini n'est pas non plus un critère absolu, la manière « enlevée », qui traverse l'art occidental, désigne aussi un fait esthétique et pas seulement un stade d'élaboration.

Du XVII^e jusque vers le milieu du XIX^e siècle (et au-delà, pour l'art académique), l'esquisse peinte était traditionnellement préparatoire à un tableau final. Les choses commencèrent à se brouiller dès le deuxième tiers du XVIII^e, où les amateurs prirent goût pour l'esquisse *sui generis* (voir les deux Collin de Vermont).

Au début du XIX^e siècle, en Grande-Bretagne - où l'académisme était moins prégnant qu'en France - Constable multiplia les esquisses non destinées à une œuvre spécifique. Il attachait d'autre part une grande valeur artistique à l'avant-dernière étape de l'élaboration : une toile qui a le format du tableau d'exposition mais pas sa facture minutieuse. Ces pratiques se répandirent. Le « fini », moyen de l'illusion, fut de plus en plus contesté au profit de la touche apparente, donc de l'affirmation de la matérialité de l'œuvre, si bien que la distinction entre esquisse et style esquissé se brouilla. Durant le troisième tiers du XIX^e siècle, l'accent désormais mis sur l'impression fit appel aux ressources plastiques de l'esquisse dans la peinture.

Du XVI^e au XIX^e siècle, on fit aussi des répliques - moyen traditionnel d'apprentissage et d'exercice - en *manière* d'esquisse, façon de s'approprier une composition admirée (voir la peinture attribuée à Canuti d'après Carrache ou celle d'après Prudhon). En ce cas, l'esquisse n'était plus peinte en amont du tableau final mais en aval et forma un cas particulier de *ricordo* (souvenir).

XVI^E SIÈCLE

- 1 Jacopo PALMA GIOVANE** (1544-1628), *Le Christ mort soutenu par un ange*, dernier tiers du XVI^e siècle

Le sujet est fréquent dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle et Palma Giovane l'a souvent traité dans des œuvres de petites dimensions aux compositions sévères, se prêtant bien à la décoration des portes de tabernacle. Ici, la touche libre, qui dissout les formes et les empâtements, révèle l'influence du dernier Titien, auprès duquel Palma a travaillé et même terminé la Pietà de l'Académie de Venise à la mort de l'artiste.

XVII^E SIÈCLE

- 2 Attribué à Théodore BOEYERMANS** (1620-1678), *L'Adoration des Mages*

- 3 Sébastien BOURDON** (1616-1671), *Miracle de saint Martin*, vers 1655-1660

Esquisse ou *ricordo*

Grâce à ses relations avec le banquier et collectionneur d'origine allemande Jabach, l'artiste reçut la commande d'un tableau pour la cathédrale de Cologne ; la peinture Magnin en est très probablement le modèle. Le culte du saint était répandu en Allemagne.

- 4 Jean-Baptiste de CHAMPAIGNE** (1631-1681), *Saint Paul renversé et lapidé dans la ville de Lystre*, vers 1667

Œuvre finale : *Saint Paul à Lystre*, 1667, huile sur toile, H. 4,15 ; L. 3,37 m, Marseille, musée des Beaux-Arts

Cette peinture est le modèle ou un souvenir du « May » de 1667, c'est-à-dire de la peinture de grand format que la corporation des orfèvres offrait chaque année à la cathédrale Notre-Dame de Paris pour orner les espaces compris entre les piles de la nef. Le canon trapu des personnages, la gestuelle véhémement et la gamme harmonieuse distinguent le peintre de son oncle, le grand Philippe de Champaigne, et montre son intérêt pour Charles Le Brun.

5 Jean-Baptiste CORNEILLE (1649-1695), *Archimède et le soldat*, 2^{de} moitié du XVII^e siècle

Œuvre finale : peinture destinée au château de Chantilly, commandée par le prince de Condé vers 1691 et disparue à la Révolution

Les Romains assiégèrent Syracuse durant la deuxième guerre punique, en 212 avant J.-C. Après une année, Claudius Marcellus s'empara de la ville malgré les ingénieuses défenses conçues par Archimède. Dans le pillage qui suivit la prise de la ville, un soldat romain tua le grand scientifique sans le reconnaître. Cette savoureuse esquisse, montrant Archimède plongé dans ses travaux alors que la ville est à feu et à sang, est préparatoire à un grand tableau commandé pour le château de Chantilly et disparu à la Révolution.

6 Frans II FRANKEN (1581-1642), *La Géométrie*, 1^{re} moitié du XVII^e siècle, huile sur cuivre

7 Luca GIORDANO (1634-1705), *Saint Antoine de Padoue et le miracle du char*, vers 1700

Modello

Œuvre finale : *Saint Antoine de Padoue et le miracle du char*, 1700, fresque, Madrid, église Saint-Antoine-des-Allemands

La décoration de l'église Saint-Antoine-des-Allemands à Madrid (1700) se situe parmi les derniers travaux espagnols de l'artiste avant son retour à Naples. Giordano y a adopté un décor de fausses tapisseries. Les *modelli* pour ce



décor à fresque semblent, selon Gabriella Répaci, « préfigurer le style de Goya dans la concision et la puissance expressive du signe ».

Vue intérieure de l'église Saint-Antoine-des-Allemands à Madrid

8 Atelier de Jacob JORDAENS, *Les Passions et les Vices assaillant à ses débuts dans la vie le jeune homme que protègent la Religion et la Philosophie*, vers 1660-1665

Les figures corpulentes aux lignes courbes et molles sont des archétypes de la manière baroque flamande, en particulier de celle de Jordaens, lequel a souvent mis en balance sur un mode « expressif » les choix offerts par la morale : le plaisir immédiat ou l'ascèse, qui conduit à des joies supérieures (motif inspiré de l'histoire du jeune Hercule). On notera ici l'opposition presque caricaturale entre les deux mondes dominés, d'un côté par la religion, de l'autre par le diable. La figure féminine centrée et surélevée pourrait être Junon, en raison du paon, son attribut.

9 Laurent de LA HYRE (1606 -1656), *La Présentation de la Vierge au Temple*, vers 1647-1648

Ce tableau est vraisemblablement une esquisse pour un retable non connu. Marie, qui devait devenir la mère de Jésus-Christ, est conduite par ses parents au Temple de Jérusalem pour y être consacrée à Dieu. La petite fille gravit seule les marches du Temple où l'accueille le grand-prêtre ; l'aspect édifiant s'efface ici au profit d'une scène où se côtoient le solennel (hautes colonnades) et le familial. Le monde auquel renonce Marie est celui des jeux de l'enfance et de la tendresse maternelle : le groupe des trois bambins et les deux mères qui encadrent la scène en sont l'image gracieuse. Comme dans plusieurs *bozzetti* du peintre, la pâte est plus nourrie que dans les tableaux achevés, les attitudes plus pittoresques et les tons plus riches. La Hyre est aussi un maître de la perspective aérienne.

10 Gérard de LAIRESSE (1640-1711), *Scène bachique*, vers 1680

Cette scène réunit les poncifs du genre : nymphes alanguies ou endormies, jeune bacchant enlaçant une ménade qui verse du vin, terme d'Hermès avec des guirlandes, jeune garçon avec un tambourin, pied de table en forme de patte de chèvre, décor du vase et du bas-relief représentant des bacchantes.

11 Genre de Nicolas Pierre LOIR (1624-1679), *Éliézer et Rébecca*, vers 1640-1660, huile sur cuivre

Eliézer est envoyé par son maître Abraham pour demander en mariage Rébecca, soeur de Laban, pour son fils Isaac. Comme prédit, Eliézer rencontre Rébecca alors qu'elle abreuve son troupeau au puits. Il déploie les bijoux apportés en cadeau pour amadouer le cupide Laban. Les chameaux, à qui Rébecca s'empresse de donner de l'eau, paraissent un élément iconographique incontournable. Seul Poussin s'en était affranchi dans son tableau de 1648.

12 Attribué à Giovanni Battista RECCHI (1600-après 1640), *La Nativité de la Vierge*, 1^{re} moitié du XVII^e siècle

Œuvre finale : Amirati, d'après Recchi, *La Nativité de la Vierge*, 1634-1635, laine et soie, H. 4,68 ; L. 4,26 m, Côme, Museo Civico

La tapisserie pour laquelle ce *modello* a été peint fait partie d'une série de onze exécutée pour la cathédrale de Côme. Elle fut tissée à Florence vers 1634-35 par Scipion Amirati. Recchi s'est inspiré d'une œuvre de son maître Morazzone. Les cuirs découpés, guirlandes, putti et petites scènes qui se détachent sur un fond rouge (en haut, des anges présentant un ostensor, l'échelle de Jacob à droite) préparent la bordure de la tapisserie et sont eux aussi inspirés de Morazzone.

XVIII^e SIÈCLE

13 Attribué à Jacques François AMAND (1730-1769), *Le Frappement du rocher*, 3^e quart du XVIII^e siècle

Élève de l'influent J.-B. Pierre, le peintre adopte une touche « grasse » bien caractéristique des esquisses à partir de Boucher et qui a fait du XVIII^e le siècle de « l'apothéose du geste ». La scène évoque Moïse faisant sortir avec l'aide de Dieu l'eau du rocher, afin d'abreuver les Israélites assoiffés par l'exode dans le désert.

14 Jan Frans VAN BLOEMEN, dit ORIZONTE (1662-1749), *Scène de la campagne romaine avec le Colisée dans le lointain*, 1^{re} moitié du XVIII^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile

Projet pour une grande composition qui ne fut peut-être pas réalisée. On reconnaît le goût de cet artiste flamand installé à Rome pour les paysages très ouverts et ouvrant sur les lointains. Issu du XVII^e siècle, le paysage idéal est composé : le peintre agence des éléments de nature et d'architecture disparates afin de donner une vision idyllique. La ruine antique côtoyant les paysans fait partie des éléments anoblissant la nature.

15 Hyacinthe COLLIN DE VERMONT (1693-1761), *Cyrus fait fouetter le fils d'Artambarès*, 1735, huile sur papier marouflé sur toile

16 Hyacinthe COLLIN DE VERMONT (1693-1761), *Le Festin de Balthazar*, 1735, huile sur papier marouflé sur toile

Ces deux esquisses font partie d'un ensemble de trente-deux sur la vie de Cyrus et n'aboutirent à aucune réalisation. Leur présentation aux Salons de 1737 et 1751 témoigne de l'estime dans laquelle était tenue l'esquisse peinte au XVIII^e siècle, indépendamment de tout caractère préparatoire. Avec ce sujet, le peintre préfigurait cette « école des mœurs » qui devait régénérer le genre historique vingt ans plus tard. Dans l'une, Cyrus enfant fait fouetter un camarade de jeu qui refusait d'obéir. L'autre décrit un passage biblique célèbre dans lequel Balthazar profane les vases sacrés du Temple de Jérusalem, à l'occasion de la fête de Bacchus. Une main apparaît alors, traçant les mots annonçant sa chute prochaine.

17 Sebastiano CONCA (1680- 1764), *Le Christ soutenu par la Vierge adoré par saint Charles Borromée et saint Philippe Neri*, vers 1730

La conjugaison du réalisme (romain) de Maratta et de la vivacité décorative (napolitaine) de son maître Solimena plut aux commanditaires de Conca. La demande croissante de tableaux d'autel obligea le peintre à recourir à des pratiques d'atelier : il réalisait le *bozzetto* (esquisse) destiné à être montré au commanditaire, puis à l'intention de l'atelier, un *modello* (modèle) précis à suivre

pour l'exécution du tableau. Ce *bozzetto* n'a pas conduit à une réalisation. La figure de la Trinité (colombe figurant le Saint-Esprit, Dieu le père, Christ) révèle la marque de Corrado Giaquinto, artiste que Conca connut à Rome entre 1723 et 1733.

18 Gabriel-François DOYEN (1726-1806), *La Mort de Germanicus*, vers 1770-1780, huile sur papier marouflé sur toile

La paternité de cette esquisse a été reconnue grâce à un dessin présentant de fortes similarités, les deux œuvres étant sans doute préparatoires à un tableau disparu ou non exécuté. Tacite narra dans ses *Annales* l'histoire du général romain Tiberius Drusus Nero, neveu et fils adoptif de Tibère, surnommé Germanicus en raison de ses victoires en Germanie. L'épisode précède les funérailles, le corps nu du héros est exhibé à Antioche, afin de disculper son rival Pison soupçonné de l'avoir empoisonné. Doyen théâtralise la scène en usant de violents effets d'ombre et de lumière. L'œuvre est représentative des débuts du néo-classicisme.

19 Anne Louis GIRODET (1767-1824) *Paysage d'Italie*, vers 1793, huile et esquisse à la mine de plomb sur papier marouflé sur toile

20 Anne Louis GIRODET (1767-1824), *Un Lac dans les montagnes*, 1794 ou 1795, huile et esquisse à la mine de plomb sur papier marouflé sur toile

21 Anne Louis GIRODET (1767-1824) *Le Torrent*, vers 1794 ou 1795

Durant son voyage de formation en Italie, Girodet a rêvé de la peinture de paysage mais il n'a pas réalisé de tableau d'envergure dans ce domaine et ces tableautins n'ont d'esquisse préparatoire que la ressemblance. Le premier a certainement été peint *in situ*, lors du retour de Girodet vers la France ; le deuxième a au moins été commencé dans les mêmes conditions. L'étude peinte (et plus seulement dessinée) dans la nature, déjà pratiquée par Joseph Vernet, commença à se systématiser en cette fin de XVIII^e siècle, années où l'influent Pierre-Henri de Valenciennes la recommande.

- 22 Attribué à Martin KNOLLER** (1725-1804), *Le Miracle d'un saint théatin*, 2^{de} moitié du XVIII^e siècle
- 23 Charles MEYNIER** (1768-1832), *La Danse*, entre 1795 et 1800
Esquisse pour le sixième des neuf tableaux représentant Apollon et les neuf muses, commandés à Meynier par Boyer-Fonfrède pour son hôtel particulier toulousain. Seules cinq toiles furent exécutées par l'artiste ; Terpsichore n'en fit pas partie.
- 24 Jean-Baptiste Marie PIERRE** (1714-1789) (?), *Sainte Élisabeth de Hongrie* (?), 2^e quart du XVIII^e siècle
- 25 Piat-Joseph SAUVAGE** (1744-1818), *La Courte-échelle des amours*, 4^e quart du XVIII^e siècle, huile sur toile marouflée sur carton
- 26 Attribué à Pierre SUBLEYRAS** (1699-1749), *Le Baiser de Judas*, 1^{re} moitié du XVIII^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile
- 27 ANONYME FRANÇAIS**, *Pâris et Hélène*, dernier quart du XVIII^e - 1^{er} quart du XIX^e siècle
- 28 ANONYME FRANÇAIS**, *Ulysse et Circé*, 2^{de} moitié du XVIII^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile
- 29 ANONYME FRANÇAIS**, *Antigone enterrant Polynice*, dernier quart du XVIII^e siècle

30 ANONYME FRANÇAIS, *Erminie trouve Tancrède*, dernier tiers du XVIII^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile

La Jérusalem délivrée, poème épique écrit en 1581 par Torquato Tasso, a inspiré de très nombreux peintres et musiciens. La princesse d'Antioche, Erminie, en compagnie de l'écuyer du héros, ici féminisé, trouve le prince chrétien Tancrède dont elle est amoureuse. Il est grièvement blessé et elle le croit mort dans le combat qui l'a opposé au sarrasin Argant, dont on aperçoit la dépouille à droite.

31 ANONYME FRANÇAIS, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, dernier quart du XVIII^e siècle

L'oracle commanda que la fille d'Agamemnon fut sacrifiée pour que les vents soient favorables et permettent aux Grecs de partir à la conquête de Troie. Le sujet comme le traitement en scène de théâtre (scène en frise comme sur le devant d'un plateau, dans un décor antiquisant servant de toile de fond pour concentrer le regard et contextualiser le propos) sont caractéristiques de la manière sévère qui marque la peinture de la fin du XVIII^e siècle.

32 ANONYME FRANÇAIS, *Le Martyre de saint Sébastien*, 2^{de} moitié du XVIII^e siècle, huile sur toile marouflée sur bois

33 ANONYME FRANÇAIS, *Le Magnificat*, 2^e moitié du XVIII^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile

34 ANONYME FRANÇAIS (?), *Adam et Ève chassés par l'ange*, XVIII^e siècle, huile sur carton

35 ANONYME FRANÇAIS ou ANGLAIS, *Paysage*, vers 1790-1810

36 ANONYME AUTRICHIEN, *Le Jour chasse les fantômes de la Nuit*, vers 1750-1760

Cette œuvre, de l'entourage de Mildorfer ou Sigrist, use des exagérations du clair-obscur du baroque autrichien et de ses compositions aériennes osées. Elle s'accommode bien du caractère gestuel de l'esquisse.

XIX^E SIÈCLE

37 Jean ALAUX (1785-1864), **dit le Romain**, *Les Vertus théologiques*

38 Merry Joseph BLONDEL (1781-1853), *La Justice protégeant le Commerce*, 1825, huile et esquisse à la mine de plomb sur toile

39 Merry Joseph BLONDEL (1781-1853), *Napoléon à Sainte-Hélène entre les Génies de son destin*, 1^{re} moitié du XIX^e siècle

40 Attribué à Merry Joseph BLONDEL (1781-1853), *Scène antique*, 1^{re} moitié du XIX^e siècle

La figure allégorique de la Justice couronnée de lauriers tient une main de justice, symbole de l'autorité judiciaire, et une stèle sur laquelle est inscrite le mot *CODE*, tandis que de l'autre main, elle protège Mercure. Ce dernier est coiffé du pétase ailé, il tient le caducée et une bourse, ses attributs. Cette esquisse est préparatoire à la peinture que Blondel exécuta pour le décor du palais Brongniart, siège du tribunal de commerce de 1826 à 1864, ce qui explique la présence du dieu des échanges et sa position dans le ciel.

41 Attribué à Jean BROC (1771-1850), *Ulysse chez les Phéaciens*, vers 1800-1805

Lors de son périple, Ulysse (souvent représenté barbu et coiffé d'un bonnet conique), montre aux Phéaciens son adresse aux jeux. Au second plan, à droite, le peintre a placé le roi Alcinoos, sa femme, et au-delà, un aède aveugle (reconnaisable à sa lyre) et une femme se penchant vers lui, vraisemblablement Nausicaa, leur fille, qui a guidé Ulysse.

Le manque de précision des figures d'arrière-plan et les dimensions font penser à un *modello* pour un tableau qui ne fut peut-être pas exécuté. La disposition en frise, les tons pâles, le rôle des lignes directrices diagonales, l'ombre artificielle du premier plan, la suspension de l'action, tendent à situer l'œuvre dans l'orbite des « primitifs » issus de l'atelier de David.

42 Charles Émile CALLANDE DE CHAMPMARTIN (1797-1883), *Le Sacrifice d'Abraham*, huile sur papier marouflé sur carton

43 Attribué à Adolphe Félix CALS (1810-1880), *Repos d'artiste*, huile sur papier marouflé sur toile

44 George CHAMBERS (1803-1840), *Femmes de pêcheurs au bord de la mer*, 1^{re} moitié du XIX^e siècle, huile sur papier marouflé sur carton

Il ne semble pas que cette esquisse ait conduit à une réalisation finale, Chambers a pu la réaliser à titre d'étude. Le phare représentant Margate (Grande-Bretagne) est semblable à ceux que l'on peut voir dans d'autres tableaux de ce peintre de marines, dont les tableaux achevés conservent fortement l'empreinte de la touche. Au Salon de 1824, les œuvres de Constable et Bonington suscitèrent l'enthousiasme. La critique, souvent sévère pour la peinture française romantique, pardonnait aux peintres étrangers l'absence de « fini ».

45 Eugène CICERI (1813-1890), *Une promenade en barque*, huile sur bois

46 Léon COGNIET (1794-1880), *Portrait de la duchesse d'Uzès, née Talhouët, et de sa fille aînée*, vers 1846, huile sur papier marouflé sur toile

47 Attribué à Léon COGNIET (1794-1880), *Italienne à la fontaine*, 1^{er} quart du XIX^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile

48 Attribué à Léon COGNIET (1794-1880), *La Danse*, XIX^e siècle, huile sur carton marouflé sur bois

49 Louis Charles Auguste COUDER (1790-1873), *Le Désespoir de Cuthullin*, vers 1810, huile sur papier marouflé sur toile

L'artiste réalisa plusieurs esquisses sur cet épisode des poèmes d'Ossian, qui connurent une vogue considérable au début du XIX^e siècle. La présence d'une signature jette un doute sur le statut de cette peinture : s'agissait-il pour Couder d'une peinture aboutie (en rapport avec une esquisse du musée de Vic-sur-Seille) dont l'absence de précision s'expliquerait par le sujet ? L'obscurité et la brume ont souvent été employées dans les sujets ossianiques, pour traduire leur origine lointaine, dans le temps et l'espace, ainsi que leur caractère fictionnel et poétique.

50 Attribué à Joseph Désiré COURT (1797-1865), *Nisus et Euryale au moment où Nisus se précipite pour sauver son ami*, 1820, huile sur papier marouflé sur toile

Ce sujet fut donné au concours d'esquisses peintes qui avait lieu deux fois par an à l'École des beaux-arts de Paris. Tout en testant les connaissances en mythologie des élèves, il leur permettait de s'entraîner au grand Prix de Rome - dont la première épreuve consistait en une esquisse peinte - ainsi qu'aux concours pour le décor de bâtiments publics. En tant que membre du jury (il était aussi le maître de Court), Gros a contre-signé la peinture. La coiffe au panache blanc est un attribut distinctif de Nisus.

51 Amable Paul COUTAN (1791-1837), *Vue de Pompéi*, vers 1820-1823

52 Adrien DAUZATS (1804-1868), *Maison dite de Nicolas Sekazan à Damas*, vers 1830, huile sur papier marouflé sur toile

Au XIX^e siècle, les frontières se brouillent entre esquisse préparatoire et peinture en manière d'esquisse. Ce petit tableau a l'allure d'une pochade ; il s'agit d'une « notation » en réalité préparée par un dessin, rappelant une étape du voyage exploratoire que fit l'artiste au Moyen-Orient en compagnie du baron Taylor. La peinture a-t-elle été réalisée au retour de l'artiste en France ? Elle est apparemment restée sans prolongement dans un grand format plus élaboré.

53 Edouard Vincent Joseph DREYFUS-GONZALES (1876-1941), *Portrait du pape Léon XIII*, dernier quart du XIX^e siècle

54 François DUBOIS (1790-1871), *Intérieur d'un temple dorique*, 1824

Dubois et Amable Coutan (n° 51), futurs peintres d'histoire, se trouvaient en même temps à l'Académie de France à Rome. De la Ville éternelle, les pensionnaires voyageaient volontiers dans les environs pour y peindre des paysages, puis en Italie centrale, voire du nord, avant de se rendre - souvent en quatrième année, car le voyage était réputé plus risqué - en Campanie riche en sites archéologiques.

55 Attribué à Henri Joseph de FORESTIER (1787-1872), *L'Enfance de Giotto*, 1^{re} moitié du XIX^e siècle

56 Henri Joseph de FORESTIER (1887-1872), *L'Enfance de Giotto*, 1^{re} moitié du XIX^e siècle

Sujet typique des années romantiques où les artistes regardent vers le passé et en particulier leurs homologues de la Renaissance, époque bénie pour les arts. Cet épisode, dans lequel le peintre Cimabue découvre le très jeune Giotto dessinant dans la nature et y décèle son génie, est relaté par Vasari dans son fameux ouvrage *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550/1568).

57 Pierre Victor GALLAND (1822-1892), *La Chaste Suzanne*, 2^{de} moitié du XIX^e siècle, huile sur papier sur carton

58 François GÉRARD (1770-1837), *Portrait de Monsieur, comte d'Artois (1757-1836), frère du roi*, vers 1817

Si Gérard peignit Charles X peu après son intronisation, le portrait préparé par cette esquisse, localisé à Madrid à la fin du XIX^e siècle, est de plusieurs années antérieur. Sur celui-ci, il est vêtu du costume de chevalier de l'Ordre du Saint-Esprit.

59 D'après Théodore GÉRICAULT (1791-1824), *Mazeppa*, vers 1830, huile sur bois

60 Attribué à Prudent Louis LERAY (1820-1879), *La Mort du cheval de Mazeppa*, 3^e quart du XIX^e siècle, huile sur bois

Le sujet a inspiré plusieurs compositions dans les années 1820. Byron avait traduit en poésie l'histoire de ce noble ukrainien du XVII^e siècle, accusé d'adultère et condamné à être lié à un cheval sauvage parcourant au galop la steppe. Ce thème éminemment romantique, mettant en scène la communauté d'âme de l'homme et du cheval, la solitude et l'incompréhension, la liberté contrariée, la proximité des éléments, s'accorde bien à la manière d'esquisse pour traduire le mouvement et l'abstraction de tout contexte anecdotique.

61 Attribué à Antoine Jean GROS (1771-1835) **ou genre de Paulin Jean-Baptiste GUÉRIN** (1783-1855), *Portrait de Louis XVIII en costume royal*, entre 1815 et 1824

62 Jean-Louis HAMON (1821-1874), *Allégorie*, vers 1852, huile et esquisse au crayon noir sur papier marouflé sur toile

63 Ernest HÉBERT (1817-1908), *Sainte Agnès*, vers 1880 (?), huile et esquisse au crayon noir sur toile

64 François-Joseph HEIM (1787-1865), *La Victoire de Judas Macchabée*, 1^{re} moitié du XIX^e siècle

Le bouillonnement de ce tableau est très contrôlé puisque composé selon le schéma de diagonales cher au peintre et nourri de références à la *Bataille de Constantin* de Raphaël. Mais cette grappe assez folle, d'un romantisme quelque peu ornementé, avec ses corps et ses chevaux enchevêtrés, évoque aussi bien le mur du fond de la Sixtine que les chutes de damnés de Rubens. La composition est proche de la *Bataille des Cimbres* du musée des Beaux-Arts de Lyon, mais le titre donné par Maurice Magnin est plausible : les deux anges plongeant du ciel brandissent des épées flamboyantes comme ceux chassant Adam et Ève du Paradis, la bannière « SPQR » identifie le camp romain et Heim a commis d'autres sujets d'inspiration biblique dans les années 1820.

65 Eugène ISABEY (1803-1886), *Enceinte fortifiée en Algérie*, vers 1830, huile sur papier marouflé sur bois

66 Eugène ISABEY (1803-1886), *Le Village dans la plaine*, huile sur carton

67 D'après Pierre-Paul PRUD'HON (1758-1823), *Phrosine et Mélidore*, 1^{er} quart du XIX^e siècle

Cette peinture est une libre réplique d'une gravure de Prud'hon, elle-même tirée d'un poème narratif de Gentil-Bernard qui s'était inspiré de Héro et Léandre (d'où



la présence d'un fleuve au deuxième plan) ; à la même époque (1793), Méhul composa un opéra autour des deux amants. La « beauté convulsive » aux accents primitivistes de la gravure de Prud'hon a servi de couverture au roman noir de Lewis, *Le Moine*. Aucun tableau final correspondant au tableau Magnin n'est connu.

P.-P. Prud'hon, *Phrosine et Mélidore*, musée du Louvre, collection Rothschild

68 Denis Auguste Marie RAFFET (1804-1860), *Le Général Mouton (1770-1838) à la bataille d'Essling*

69 Charles RONOT (1820-1895), *L'Orgie ou L'Enfant prodigue chez les courtisanes* (?), 2^e quart du XIX^e siècle

70 Jules James ROUGERON (1841-1880), *Scène de rue en Espagne*, 2^{de} moitié du XIX^e siècle, huile sur bois

71 Auguste SERRURE (1825-1903), *Une cour d'amour*, 2^e moitié du XIX^e siècle, huile sur bois

Lorsque le tableau final n'est pas connu, le titre de l'esquisse est « forgé » par son propriétaire, en l'occurrence les Magnin, qui aimaient les titres imagés, au risque de l'interprétation.

72 Charles Auguste VAN DEN BERGHE (1789-1853), *Daphnis et Chloé*, 1818 (?)

73 Félix Théodore TOURTE (1822-?), *Alexandre et son médecin*, 1846, huile sur papier marouflé sur toile

Malade, Alexandre le grand eut le courage de se fier à son médecin Philippe, accusé de livrer un poison au lieu d'un médicament. Les dimensions, la facture et le sujet laissent supposer qu'il peut s'agir d'une esquisse de concours de l'École des beaux-arts. Fréquent au XIX^e siècle, ce sujet fut notamment celui de l'épreuve finale du Prix de Rome de 1846, date que l'on peut retenir pour des raisons stylistiques. Parmi les candidats de ce concours figure Félix Théodore Tourte : les visages plutôt réussis et la silhouette de Philippe se découpant bien sur le fond rappellent le style de cet artiste. Les coins témoignent d'un projet de réutilisation pour un décor : ils ont été raclés de façon à cintrer la partie supérieure.

74 ANONYME FRANÇAIS, *Angélique et Médor*, 1^{er} quart du XIX^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile

Tiré de l'*Orlando furioso* (1516/1532) de l'Arioste, la scène des deux amants a beaucoup inspiré les peintres. On l'identifie au geste de Médor écrivant le nom d'Angélique sur un arbre, scène cruciale puisque c'est cette inscription qui rendra Roland furieux. La composition s'éloigne des représentations habituelles, ce qui laisse planer un doute sur l'identification du sujet.

75 ANONYME FRANÇAIS, *Héro et Léandre*, 1^{er} quart du XIX^e siècle

76 ANONYME FRANÇAIS, *La Mort de Sophonisbe*, 1^{er} quart du XIX^e siècle, huile sur papier transparent collé en plein sur une feuille de papier vergé collée sur un carton

Refusant l'humiliation de la captivité chez les Romains, la princesse carthaginoise s'empoisonne.

77 ANONYME FRANÇAIS, *L'Amour et les Grâces*, 1^{er} quart du XIX^e siècle, huile sur papier marouflé sur carton

Dans la mythologie grecque, les *Charites*, assimilées aux Grâces par les Romains, sont des déesses personnifiant la vie dans toute sa plénitude, et plus spécifiquement la séduction, la beauté, la nature, la créativité humaine et la fécondité. Allégresse, Abondance et Splendeur ont été souvent représentées, harmonieusement associées, par les grands maîtres. La raideur du dessin, typique d'un néo-classicisme scolaire, est compensée ici par l'étonnant jeu chorégraphique des jambes entremêlées. L'Amour a délaissé ses flèches pour faire sonner la cithare.

78 ANONYME FRANÇAIS, *Le Chêne et le Roseau*, 1837

Cette peinture a été exécutée lors du concours d'esquisses de paysage de l'École des beaux-arts de 1837. Le sujet était la fable de La Fontaine qui a donné son titre à l'œuvre. Elle fut contresignée avec la hampe du pinceau par Horace Vernet, membre du jury.

79 ANONYME FRANÇAIS, *Paysage avec le Bon Samaritain*, 1841

80 ANONYME FRANÇAIS, *Super Flumina Babylonis*, vers 1840-50

Le célèbre psaume 137 (136 selon la Vulgate catholique), connu en latin d'après ses trois premiers mots, se reconnaît à l'état mélancolique des figures et à la lyre délaissée. Il évoque l'exil à Babylone qui suivit la prise de Jérusalem par Nabuchodonosor en 586 av. J.-C. et a souvent été mis en musique, peint et même utilisé en littérature. Cette esquisse a les dimensions et l'allure de celles des concours de l'École des beaux-arts mais ce sujet ne fut donné qu'en 1873 alors que le style rappelle le courant ingresque.

81 ANONYME FRANÇAIS, *Virgile entre ses deux muses*, 1^{re} moitié du XIX^e siècle, huile sur papier marouflé sur toile

Qu'il soit représenté entouré de Clio et Melpomène ou Calliope, Virgile apparaît régulièrement accompagné de figures féminines qui renvoient aux divinités associées à la création poétique. Ce parti pris iconographique n'est sans doute pas étranger à la présence récurrente des Muses dans la poésie virgilienne. Celle de droite pourrait être Calliope, la poésie épique, avec son instrument à vent. En revanche, la femme de gauche, non laurée, semble un être terrestre effectuant un sacrifice végétal à la divinité dont une statue surmonte la scène.

82 ANONYME FRANÇAIS, *Le Christ soutenu par deux anges*, 2^{de} moitié du XIX^e siècle

83 ANONYME FRANÇAIS, *Samson et Dalila*, 2^e moitié du XIX^e siècle

Les Magnin ont voulu voir dans cette œuvre la main de Daumier, qui usa dans ses peintures et sculptures d'un style large et sans précision, proche de l'esquisse. L'identification de la scène se reconnaît à l'attitude de Dalila qui s'apprête à faire couper les cheveux de Samson, source de sa force, par des Philistins dont on aperçoit à gauche l'ombre portée.

84 ANONYME FRANÇAIS, *Ajax, avant de se donner la mort, reçoit son fils pour lui donner son bouclier*, 1870

S'agit-il d'une esquisse de la première épreuve du Prix de Rome de 1870 ? La scène est tirée d'une tragédie de Sophocle, dans laquelle le suicide d'Ajax est présenté comme la conséquence de la décision des chefs de l'armée grecque : Ulysse recevant les armes d'Achille au détriment d'Ajax. Le bouclier et l'épée que ce dernier remet à son fils illustrent sa volonté de revanche.

Ce livret a été publié à l'occasion
de l'exposition « Exquises esquisses »
présentée au musée Magnin à Dijon
du 18 novembre 2017 au 18 mars 2018

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Livret

Couverture et 4^e de couverture : F.E. Picot, *L'Amour et Psyché*, musée du Louvre

© RMN-Grand-Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

n° 9 p. 10 © Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence

p. 15 © musée Magnin

n° 7 p. 17 © Madrid, église Saint-Antoine-des-Allemands/ L. Catalán de Ocón

n° 67 p. 29 © RMN-Grand-Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot

Reproductions des tableaux définitifs, sur panneaux présentés au premier étage

- 1 A. Carrache, *Christ à la couronne soutenu par deux anges*, Dresde, Gemäldegalerie
© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand-Palais / Hans-Peter Klut
- 2 D'après C. le Brun, *Le Siège de Tournai*, Collection du Mobilier national
© Philippe Sébert
- 3 C. Ridolfi, *Saint Benoît remettant les règles de l'ordre aux ordres monastiques et de chevalerie*, Padoue, basilique Sainte-Justine
© Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso
- 4 L. de Boullogne, *Le Baptême de Saint Augustin*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts
© Musée des Beaux-Arts, Ville de Bordeaux. Photo L. Gauthier, F. Deval
- 5 M.-F. Dandré Bardon, *Saint Helderad*, Lambesc, église de l'Assomption
© Jean Bernard
- 6 M.-F. Dandré Bardon, *Saint Jacques intercédant auprès de la Vierge*, Lambesc, église de l'Assomption
© Jean Bernard

- 7 J.-L. David, *Saint Roch intercède la vierge pour la guérison des pestiférés*, Marseille, musée des Beaux-Arts
© Marseille, musée des Beaux-Arts (Photo Chipault et Soligny)
- 8 J.-B. Deshayes de Colleville, *L'Assomption*, Criquetot-l'Esneval, église Notre-Dame-de-l'Assomption
© Illustria - Librairie des Musées
- 9 J.J. Forty, *Le Retour de l'enfant prodigue*, cathédrale d'Amiens
© CAO-CD80
- 10 G. Guillon dit Lethière, *La Mort de Camille*, 1785, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design
© Photography by Erik Gould, courtesy of the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence
- 11 G. Tiepolo, *Mucius Scaevola et Porsenna*, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage
© The State Hermitage Museum / photo by Pavel Demidov
- 12 P. Andrieu, *La Sainte Famille*, 1859, Voreppe, église Saint-Vincent au Chevallon / FNAC PFH-4889/CNAP
© Jacques Mermet / Domaine public / Cnap / Visuel provenant du lieu de dépôt
- 13 G.C.R. Boulanger, *Ulysse reconnu par Euryclée*, Paris, ENSBA
© Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand-Palais / image Beaux-arts de Paris
- 14 A. Lebouy, *La robe de Joseph rapportée à Jacob*, Paris, ENSBA
© Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand-Palais / image Beaux-arts de Paris
- 15 C. Meynier, *La France protégeant les Arts*, musée du Louvre
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand-Palais / Etienne Revault
- 16 A.L.C. Pagnest, *Le chevalier de Nanteuil-Lanorville*, musée du Louvre
© RMN-Grand-Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
- 17 F.E. Picot, *L'Amour et Psyché*, musée du Louvre
© RMN-Grand-Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

