

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 6 (1999)

Artikel: François-Edouard Picot
Autor: Menzi-Naville, Ariane
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720031>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



François-Edouard Picot

Un Carnet de dessins inédit dans la Collection Soufflot de Magny

ill. 1: Henri Joseph de Forestier (1787–1868), Portrait de François-Edouard Picot, huile sur toile, 47 x 37 cm, 1815 env., Rome, Villa Médicis.

Je remercie particulièrement M. Paul Lang, qui a suggéré le sujet de cette étude et M. le professeur Franz Zelger, qui m'a dirigée dans mon travail.

En outre, j'assure de ma très vive gratitude le spécialiste de l'œuvre de Picot, M. Sylvain Belenger, directeur du château et conservateur des musées de Blois, qui a généreusement mis à ma disposition les fruits de ses propres recherches. J'adresse également un grand merci à M. Olivier Soufflot de Magny, à qui appartient le Carnet de dessins, pour son esprit de coopération.

Ma grande reconnaissance va à M. Arturo Cuelar, qui m'a appris quels sont les papiers et les crayons utilisés par Picot.

Nombreuses sont les personnes qui, de maintes manières, m'ont aidée dans mon étude. Qu'il me soit permis de remercier spécialement: à Paris, M. Jacques Foucart, directeur du Service d'Étude et de Documentation du Département des Peintures, et Mme Françoise Viatte, du Département des Arts graphiques, tous les deux du Louvre, Mme Mireille Pastoureau, de la Bibliothèque de l'Institut, Mme Mireille Lamarque, des Archives de l'Institut, Mme Joëlla de Couëssin, de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts; à Rome, Mme Virginie Pisa de l'Ambassade de France près le Saint-Siège, M. Michel Hochmann, ancien directeur de l'Académie de France, Mme Alessandra Gariazzo, curatrice des peintures de la Villa Médicis, MM. Helmut Jung et Paolo Monti, de l'Institut allemand d'archéologie, et M. Gerhard Wiedmann, de la Bibliothèque Hertiana.

Last but not least j'exprime ma vive gratitude à M. Marc Fehlmann, conservateur des Arts graphiques au Musée des Beaux-Arts Berne, qui a

François-Edouard Picot (1786–1868) est un des pensionnaires de l'Académie de France à Rome qu'on connaît peu aujourd'hui. L'étude de son séjour en Italie s'impose donc; par chance, la découverte d'un carnet inédit, qui se trouve dans la Collection Soufflot de Magny, nous permet de mieux le connaître.¹

François-Edouard Picot naquit à Paris le 17 octobre 1786, à la fin de l'Ancien Régime. Son père étant Brodeur de l'Empereur, il grandit dans un milieu artistique. A quatorze ans déjà, il entra à l'Ecole des Beaux-Arts, où il reçut sa formation sous Léonor Mérimée (1757–1836), père de Prosper (1803–1870), et François-André Vincent (1746–1816).

A l'Ecole, qui dépendait de l'Académie des Beaux-Arts, on insistait sur le dessin, considéré, en théorie et en pratique, comme la base de tous les arts plastiques.² La théorie étant également d'une importance primordiale, l'Ecole donnait des cours de géométrie, de perspective, d'anatomie et même d'histoire et de mythologie. Au cours de ses études l'élève devait passer régulièrement certains examens, dont, mensuellement, le Concours d'émulation et, deux fois par an, le Concours d'anatomie et de perspective et le Concours de grande médaille.³ Le concours le plus élitaire et le plus difficile était celui du Prix de Rome, auquel Picot participa chaque année de 1809 à 1813.⁴ Il obtint, en 1811 et 1813, le deuxième Grand Prix, qui ne constitue normalement qu'une distinction honorifique, mais qui lui valut une gratification de 3000 francs pour son séjour à Rome, grâce à l'intervention de ses maîtres auprès du Ministre de l'Intérieur, le Comte de Montalivet (1766–1823), et en outre le privilège d'être présenté à ce Ministre comme talent prometteur.⁵

Le 13 novembre 1813 Picot partit pour Rome, muni d'une lettre de recommandation à Guillaume G. Lethière (1760–1832), le directeur de la Villa Médicis depuis 1807.

Il est vrai qu'en 1813 le Registre des pensionnaires de la Villa Médicis, le «Livre d'inscription», ne contient son nom qu'inscrit au crayon et sans aucun commentaire. Mais il faut croire, quand même, qu'il fut reçu comme titulaire à plein droit du Prix de Rome.⁶ Un tableau de Jean Alaux (1785–1864), peint en 1817, intitulé »L'atelier de Picot

eu la générosité de mettre à ma disposition sa documentation sur le carnet de Zurich de Théodore Géricault et m'a comblée de conseils fort utiles.

1 Alors qu'il préparait son exposition «Regards sur Amour et Psyché à l'âge néo-classique» (Regards sur Amour et Psyché à l'âge néo-classique, Kunsthau Zurich, 20 mai – 17 juillet 1994, Zurich 1994), Paul Lang découvrit un des trois carnets de dessins romains de François-Edouard Picot qui sont aujourd'hui connus – celui dans la Collection Soufflot de Magny, acquis des héritiers de l'artiste. Les données biographiques sur F.-E. Picot sont basées principalement sur les études suivantes de Sylvain Bellenger: *Mémoire de Maîtrise La peinture religieuse de François-Edouard Picot*, manuscrit typographié, 1984, et un *Mémoire de D.E.A. en histoire de l'art Le peintre Picot, sa vie, son œuvre et son atelier*, manuscrit typographié, 1984–1985, Université de Paris IV-Sorbonne, Prof. Bruno Foucart.

2 Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the 19th Century*, London 1971, p. 4.

3 Sfeir-Semler, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, Frankfurt/New York/Paris, 1992, p. 275.

4 Grunchev, Philippe, *Le grand prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris 1983, p. 146 sqq.

5 Archives Nationales, AJ52 441, Doc. 202: Lettre Montalivet à Mérimée, Secrétaire perpétuel de l'école des Beaux Arts de Paris, datée Paris, le 24 juillet 1813: «[...] Mais pour marquer au jeune Picot, auteur du tableau qui a mérité le 2^e premier prix, toute l'estime que j'ai pour son talent, je lui ai accordé une gratification de trois mille francs.»

6 Bellenger, *La peinture religieuse*, (cf. note 1), p. 13: Dans un courrier adressé de Rome le 9 septembre 1815 par Guillon-Lethière au président de la classe de l'Institut, on apprend que Picot, jouissant à l'Académie d'un logement, a exposé une figure d'étude de Psyché.

7 «L'atelier de Picot à la Villa Médicis», huile sur toile, 50,5 x 35,5 cm, signé et daté en bas à gauche: «Alaux Rome 1817», coll. part., dans: *Amour et Psyché* (cf. note 1), p. 48.

8 Voir: Brunel, Georges, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, Vol. I, Rome 1979; dans cet ouvrage «de Forestier» apparaît sous le prénom de «Louis», tandis que dans Grunchev (cf. note 4) et dans les Dictionnaires E. Bénézit, Paris 1976, et Thieme/Becker, Leipzig 1916, le prénom cité est «Henri Joseph». La peinture: Picot François-Edouard, 47 x 37 cm; rentoilé. Signé bas gauche: «de Forestier». Inscr.: «E. Picot 1^{er} prix de peinture de 1813», dans: Brunel, p. 162.

9 Grunchev, (cf. note 4), p. 119; aussi: Brunel (cf. note 8), pp. 138–151.

10 Notice du 25 novembre 1815 dans: *Permessi per disegnar, secondo inventario, fasc. 3–14, Archivio Storico della Soprintendenza delle Province di Napoli e Caserta a Napoli*. Cf. Fehlmann, Marc, *Géricault en Italie: encore des dates, encore des noms* dans: *La Méduse*, n° 5, Paris 1998, pp. 1–3.

à la Villa Médicis» nous montre l'atelier typique d'un pensionnaire à la Villa Médicis.⁷ En outre, on trouve dans la galerie des portraits des pensionnaires un portrait de Picot par son co-pensionnaire Henri Joseph de Forestier (1787–1872) (ill. 1).⁸ Pensionnaire à présent, bien que disposant de plus de liberté, bien que pouvant, à son gré, goûter aux beautés de la ville et de ses alentours, il était pourtant surveillé, quant à ses progrès, par son Directeur d'une part et par l'Académie à Paris de l'autre. Le Règlement prescrivait qu'il devait exécuter, chaque année, un nombre d'ouvrages très précisément décrits.⁹ Picot s'y conforma strictement. Ses études à Rome furent, semble-t-il, fructueuses. Car il put, avec Ingres (1780–1867), participer à la restauration et la rénovation de l'église Trinità dei Monti, appartenant à la France.

Jusqu'à la fin de l'année 1817 Picot vécut à Rome. Son séjour fut interrompu par un voyage à Naples en compagnie des artistes Charles Chatillon (né au XVIII^e siècle), ami et conseiller en matière d'art de Lucien Bonaparte (1775–1840), Louis Dupré (peintre, 1789–1837), François-Louis Déjuinne (peintre, 1786–1844) et Pierre-Jean David (dit David d'Angers, sculpteur, 1788–1856).¹⁰ Encore avant son retour à Paris, il fut loué par une missive du Directeur de l'Académie de Rome, adressée au Ministre de l'Intérieur: «Sur Pallière, sur Picot [...] sur tout ceux qui s'efforçaient au travail, le directeur écrivait avec un plaisir visible pour leur ménager la bienveillance protectrice du gouvernement».¹¹

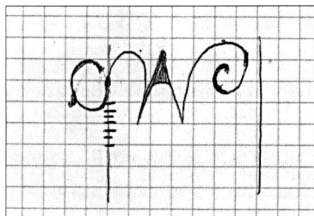
Terminées ses études, Picot retourna à Paris, en 1818, à l'âge de 32 ans. Titulaire d'un Prix de Rome, il pouvait compter sur un appui financier de l'Etat.¹² D'ailleurs il apportait déjà son tableau «Amour et Psyché»¹³ qui, présenté au salon en 1819, créa sa réputation, qui fut le signe consacré de son talent, puisque sa vie durant on appela Picot le «Peintre d'Amour et Psyché».¹⁴ Après d'autres succès au Salon, Picot obtint la Légion d'Honneur: comme Chevalier en 1825, comme Officier en 1852. En outre, en 1836, Picot fut élu à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, et pendant quelques années il fut membre du jury du Salon.

Depuis 1820 Picot tenait à Paris un atelier où, jusqu'en 1864, quelque 500 élèves suivirent son enseignement, dont seize porteurs du Prix de Rome. Ce sont des artistes connus tels que William Bouguereau (1825–1905), Gustave Guillaumet (1840–1887), Alexandre Cabanel (1823–1889), François-Joseph Heim (1787–1865), Isidore Pils (1813–1875) et Gustave Moreau (1826–1898), pour n'en nommer que quelques-uns.¹⁵

Picot mourut à Paris, le 15 mars 1868, à l'âge de 81 ans. Son successeur à l'Académie, Isidore Pils, célèbre en ces termes les mérites de son mentor paternel: «Nul cœur pourtant ne fut plus affectueux que le sien; comme chez certains apôtres privés des joies intimes de la famille, la bonté de son âme s'épanchait sur tous. Les hommes dans cette situation semblent prédestinés à l'enseignement, pour lequel ils montrent souvent une aptitude particulière; sous une forme ou sous une autre, ils manifestent le besoin d'aimer et de se rendre utiles aux générations futures. M. Picot s'absorbait dans cette tâche.»¹⁶

Le Carnet

Le Carnet de dessins présenté ici pour la première fois mesure 30 x 22 cm. Les folios mesurent 29,5 x 21,2 cm. Ils sont contenus dans une reliure cartonnée recouverte d'un papier marmoré. Le dos et les coins sont fournis de cuir. Le recto est nettement



ill. 2: Filigrane n° 1 (sur papier vergé): folios 10 et 13.

ill. 3: Filigrane n° 2 (sur papier vélin): folios 24, 30 et 34.

11 Lapauze, Henry, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, vol. I, Paris 1924, p. 130.

12 C'est ainsi que le Ministre de l'Intérieur, le Vicomte Lainé, écrivit au Directeur de la Villa Médicis: «[...] les pensionnaires qui se mettent en mesure de faire un jour honneur à la France seront encouragés, soutenus et protégés durant toute leur carrière.» dans: Lapauze (cf. note 11), p. 120.

13 «Amour et Psyché», Huile sur toile, 233 x 291 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 2608.

14 *Amour et Psyché*, (cf. note 1), p. 30.

15 Bellenger, *Le peintre François-Edouard Picot*, (cf. note 1), pp. 12, 14.

16 Pils, Isidore, *Notice sur M. Picot lue en séance ordinaire le 24 juillet 1869*, Institut Impérial de France, Académie des Beaux-Arts, Paris 1869, pp. 9, 10.

17 Mentionnons cependant que Picot a visité Naples en automne 1815 (cf. note 10); un des dessins dans un autre carnet romain porte la note «Napoli», voir aussi: *Amour et Psyché*, (cf. note 1), p. 114.

18 *Körper und Kontur, Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett*, cat. exp. (Commissaire Froitzheim, Eva-Marina) Karlsruhe 1994, p. 48. Pour «Mlle Rose» voir aussi Gassier, Pierre, Léopold Robert, Neuchâtel 1982, pp. 22–23.

19 En effet, il existe à la Bibliothèque Nationale, n.a. 2774 (Nouvelles Acquisitions françaises) une lettre par laquelle Picot demande à un cama-

marqué par le pouce de l'artiste et le verso est endommagé aux endroits où le tenaient les doigts de la main droite. Le Carnet, très mince, contient 35 folios, tous travaillés exclusivement au recto, le folio 35 constituant le côté intérieur du couvercle.

Dans la première partie (folios 1 à 14), le papier vergé a différentes teintes (bleu-gris, beige), en partie à fond brun. A partir du folio 15, le papier est à fond beige très clair.

Cinq folios présentent des filigranes: les folios 10 et 13 le filigrane n° 1 (ill. 2) et les folios 24, 30 et 34 le filigrane n° 2 (ill. 3).

Les dessins sont exécutés à la mine de plomb, à la pierre noire ou au fusain, avec, par endroits, des rehauts de blanc. Tous les folios sont tachés, vers le milieu ou vers les bords, et en partie jaunis. Un examen précis démontre que le Carnet n'a plus l'ordre original. Certains folios se sont probablement détachés, puis ont été remis dans un ordre différent. Ainsi le folio 10v n'est pas l'empreinte de folio 11, mais bien du folio 13. Au verso du folio 12 on reconnaît l'empreinte du folio 14. Folio 13 est détaché. Il a probablement été inséré par erreur entre les folios 12 et 14, alors qu'il a sa place avant le folio 11.

Quant aux sujets: 17 folios sont des académies, 12 reproduisent des statues antiques ou des vues, et 6 des fresques de Raphaël et de Peruzzi.

Malgré qu'il ne soit pas possible de dater exactement les différents dessins, on peut identifier tous les sujets comme des motifs de Rome ou des alentours, ce qui prouve que tout le Carnet remonte au temps du séjour de Picot à Rome — départ de Paris le 10 novembre 1813; séjour à la Villa Médicis jusqu'au 31 décembre 1817.¹⁷

105

Les dessins

Verso du couvercle: Au verso du couvercle on reconnaît deux lignes écrites de la main très fine de Picot, à la première ligne les mots «Rose les 11, 12, 13 Janvier à 9h», la deuxième ligne n'étant pas lisible. Il est impossible que Rose ait été le nom d'un modèle qui aurait été présent aux jours indiqués, car l'Académie ne tolérât pas de modèles féminins.¹⁸

La page à droite du couvercle est vide.

Folio 1r: Papier vergé bleu-gris, pierre noire, avec fins rehauts de blanc, tampon, lavis des parties ombragées. Nu masculin, tourné à gauche, la jambe droite appuyée sur un bloc rectangulaire, penché sur un carton, écrivant ou dessinant (ill. 4). Les muscles sont modelés par des hachures et des lavis sombres.

Folio 1v: Au revers du folio 1, on reconnaît l'empreinte de pierre noire d'une figure de femme. Elle regarde à droite, la main gauche soulevée; les doigts, tendus vers le haut, sont bien reconnaissables. Au milieu du folio, on distingue quelques lignes parallèles, écrites à la main, et à droite le mot «Tivoli». En renversant le dessin on retrouve une des figures de femme du premier plan d'une fresque de la «Chambre de l'incendie du Bourg» de Raphaël. On retrouve la tête de la femme et la main soulevée. La femme tient l'enfant sur ses genoux et fait de la main droite un geste de défense. L'empreinte laisse deviner l'enfant. Le folio même s'est détaché du carnet ou a été arraché. Il est possible que Picot lui-même ait détaché la feuille pour en faire cadeau ou à des fins de bien-faisance.¹⁹

François-Edouard Picot

Folio 2r: Papier vergé verdâtre, pierre noire avec rehauts de blanc. Nu d'un jeune homme appuyé à un piédestal, la main gauche appuyée, légèrement penché en avant, tenant de la main droite un grand bâton. Le modèle est apparemment celui des folios 5, 16, 19, 20, 26 et 32.

Folio 3r: Papier vergé, mine de plomb. Vue du Capitole sur le Forum Romanum (ill. 5). Le dessin n'occupe que la partie supérieure du folio. Grâce à son exécution très soignée, cette vue du Forum permet de reconnaître très distinctement les différents bâtiments tels que le fronton de la Curie de Dioclétien, au-dessus de celui-ci le haut mur d'enceinte du Colisée, détruit en sa partie droite et, encore plus à droite, les églises San Lorenzo in Miranda et Santa Francesca Romana. L'Arc de Septime Sévère met une barre noire à l'avant plan.

Un dessin à la mine de plomb vu du même endroit, presque identique quant à son sujet, mais plus grand, se trouve en mains privées à Paris.²⁰ A l'époque, cette vue était prise assez souvent par des artistes étrangers.²¹

Folio 4r: Papier vergé, pierre noire, rehauts de blanc. Muse (ill. 6). En haut à droite se trouve l'inscription «Raphaël, nel Vaticano» de la main de Picot. Le folio représente une muse de la fresque «Le Parnasse», qui se trouve au Vatican à la «Chambre de la Signature». Les figures de femmes de Picot dénotent l'influence de Raphaël et celle de l'antiquité. Dans l'esquisse à l'huile, «Glorification de la Ville de Paris»,²² on voit, debout et assises, des figures allégoriques qui rappellent Raphaël aussi bien par les gestes, l'attitude et la forme du visage que par leurs habits. En outre, la structure de cette esquisse pour l'Hôtel de Ville de Paris ne correspond pas seulement à celle du «Parnasse», mais bien plus encore à celle de la «Dispute du Saint Sacrement».

Folio 5r: Papier vergé, pierre noire, tracé au fusain. Nu masculin appuyé à un bloc rectangulaire sur lequel est posée la main gauche, la main droite tenant un bâton d'appui.

Folio 6r: Papier vergé, mine de plomb. Jeune homme debout, la jambe gauche repliée posée sur un bloc rectangulaire. On retrouve la même figure au folio 29, présentée de front et travaillée plus complètement. Le folio 6 est peut-être un croquis de nu pour lequel le modèle change de position toutes les demi-heures. Etudiant ces attitudes changeantes, l'élève apprend à mieux observer: En très bref temps, l'artiste doit percevoir exactement ce qui caractérise chaque aspect du corps et le rendre immédiatement sur le papier.²³

Folio 7r: Papier vergé gris, mine de plomb avec rehauts de blanc. Pan et Daphnis (ill. 7). Ce dessin nous présente une copie d'un groupe en marbre antique de Pan et Daphnis, œuvre connue par 18 répliques plastiques de grand format et 8 reproductions d'art décoratif.²⁴

On ne sait pas laquelle des répliques Picot a vue et copiée. Celle qui se trouve au Museo Nazionale Romano²⁵ semble, par l'attitude des figures, correspondre au folio 7. On note cependant des différences: chez Picot les flûtes les plus longues du syrinx sont dirigées vers le haut, alors qu'elles sont dirigées vers le bas dans la copie du Museo Nazionale. L'oreille du satyre est moins longue, et les cornes moins pointues. La différence principale est dans la main gauche du satyre, qui entoure le bras de Daphnis au lieu d'être posée sur son épaule. Dans le groupe du Museo Nazionale certaines parties ne sont pas authentiques, mais remplacées, ainsi la tête de Pan, une partie de son cou, la pointe des cornes, presque tout l'avant-bras droit, la partie

rade nommé Dubois de lui faire parvenir un croquis pour un album qui sera vendu «au profit des incendiés de Salin.»

20 «Vue prise du Capitole», mine de plomb, 33,6 x 23,8 cm, coll. particulière, M.J. 85–225. Documentation de la Fondation Getty et du Service d'Etude des Peinture du Louvre.

21 Cf. J.-A.-D. Ingres «Vue du Campo Vaccino», mine de plomb, 17,3 x 23,7 cm, Musée Ingres, Montauban.

22 «Glorification de la Ville de Paris», esquisse à l'huile sur toile, 430 x 780 cm, dans: Hôtel de Ville de Paris, cat. exp., Rome 1976, ill. 135.

23 *Körper und Kontur*, cat. exp. (cf. note 19), p. 70.

24 Marquardt, Nathalie, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn 1995, pp. 191–192.

25 «Pan et Daphnis», Museo Nazionale Romano, inv. 8571, marbre penthélisque, H. 132 cm.

inférieure de la jambe gauche et la queue qui est fixée trop haut. En ce qui concerne Daphnis, la tête, le cou, une partie de l'épaule, le bras droit, l'avant-bras gauche et la jambe (à l'exception du pied) ont également été remplacés. Il en est de même pour le syrinx qui est maintenu par une petite fixation.²⁶

Adele Anna Amadio présente de nombreuses gravures et reproductions faites de ce groupe au cours des siècles.²⁷ On peut déduire des différences entre ces représentations que le groupe a été restauré à plusieurs reprises. Cependant on ne voit sur aucune réplique ni sur aucune gravure la main gauche de Pan placée sur la partie supérieure du bras de Daphnis. Il est donc possible que Picot, qui est par ailleurs un copieur soigneux et fidèle, ait dessiné une version perdue.

L'Académie de France, fondée à Rome, en 1666, par Louis XIV pour permettre aux artistes français d'étudier les chefs-d'œuvre du passé, possédait alors des copies de presque toutes les statues considérées importantes à l'époque. Vu qu'elle produisait de nouveaux plâtres à l'occasion de chaque excavation et les intégrait dans sa collection, ce n'est qu'ici que l'on pouvait voir une collection complète des œuvres antiques.²⁸ On ne trouve à la Villa Médicis aucun véritable inventaire de tous les moulages jamais existants à l'Académie. Un fichier qui n'a probablement été constitué qu'après 1803, après que l'Académie se fut transférée du Palazzo Mancini à la Villa Médicis, ne mentionne pas ce chef d'œuvre. On ne sait donc exactement quel fut le modèle que vit Picot.

Folio 8r: Papier vergé, mine de plomb et fusain. Hermès nouant ses sandales, dit Cincinnatus (ill. 8). Au début du XIX^e siècle on connaissait trois répliques de cette statue.²⁹ Bien qu'elle ne soit pas mentionnée dans les inventaires des moulages de la Villa Médicis et qu'on ne la trouve pas parmi les plâtres qui se délabrent lentement dans les couloirs souterrains, l'Académie de France à Rome en possédait un moulage en plâtre du type Louvre.³⁰ Picot a donc pu l'étudier en détail comme nous le prouve le folio suivant, qui nous montre la même figure d'un autre côté.

Folio 9r: Papier vergé, tracé au fusain, mine de plomb avec rehauts de blanc. Hermès nouant ses sandales, dit Cincinnatus (ill. 9). Le folio montre la même figure que le folio 8, vue cette fois de dos.

Folio 10r: Papier vergé avec filigrane n° 1. Figure antique en mine de plomb, le portique esquissé au fusain (?). En haut à gauche de la main de Picot: «Palazzo Lanti (sic.)». Statue de la fontaine du Palazzo Lante et portique (ill. 10). Le folio est divisé en deux parties, une plus petite et une plus grande. La partie de gauche, la plus petite, nous montre une femme assise, le sein nu, qui se penche vers un petit garçon assis sur ses genoux et l'entoure du bras gauche sur lequel s'enroule une grande pièce d'étoffe.

La partie droite du folio, tournée à 90° par rapport à la partie gauche, représente le détail d'un portique. Dans l'arcade du milieu on retrouve les deux figures décrites ci-dessus. On reconnaît à présent que le groupe est assis sur une fontaine antique et que le rocher est encadré de deux cornes d'abondance. L'eau semble couler d'un tuyau rond dans une vasque posée sur un ample socle. Pour cette esquisse Picot s'était placé dans la cour intérieure du Palazzo Medici-Lante à la Piazza dei Caprettari au centre de Rome. La sculpture représente une Kouroutrophos. Les sources italiennes parlent de «Dionysos nourri par une nymphe».³¹ La statue mesure en hauteur 1,60 m, ou 2,10 m avec le socle.

En comparant les photographies — celle du recueil Gerhard qui date du XIX^e siècle³² (ill. 11) et celle, plus récente, de la Fototeca Nazionale del Istituto Centrale per il

26 Le sculture del Museo Nazionale Romano, a cura di Giuliano, Antonio, Vol. II — Palma, Beatrice, de Lachenal, Lucilla, *I marmi ludovisi nel museo nazionale romano*, Roma 1983, p. 90 sqq.

27 Amadio, Adele Anna, «La fortuna dell'antico», dans: *Archeo*, Anno VIII, n° 2 (96), Febbraio 1993, pp. 89–90; ainsi que dans *La Collezione Boncompagni Ludovisi, Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, cat. exp. Rome 1992/1993 (Commissaire Antonio Giuliano) p. 156.

28 Haskell, Francis/Penny, Nicholas, *Taste and the Antique, the Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, 3^e éd. New Haven/London 1988, p. 63.

29 Fehlmann, Marc, *Théodore Géricault: Das Zürcher Skizzenbuch*, Thèse de doctorat, Université de Zurich, 1998, cf. folio 84v, note 477: 1^{re} réplique Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines, inv. RF 83, trouvée en 1596, 2^e réplique Landsdowne, aujourd'hui Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek (inv. 273a), 3^e réplique Munich, (inv. Mü 42).

30 Haskell/Penny (cf. note 28), pp. 182–184.

31 Fototeca Nazionale del Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, Légende des photos E 58394 et E 58395: «Prospetto di tre archi con fontana — Giuliano da Sangallo (attr.); attr. anche A. Sansovino (?). Gruppo di scorcio: Dionisio nutrito da una ninfa — II sec.d.C. con restauri di Sibilla.»

32 Gerhard, Eduard, *Archeol. Appar.* I, 161: «Venus & Amor», Photographie (Brunnen im Palazzo Lante in Rom), Berlin 1880.

Catalogo e la Documentazione à Rome (ill. 12) — on constate que le groupe de figures aussi bien que la fontaine et ses alentours ont beaucoup souffert au cours des années. Picot les vit dans l'état du XIX^e siècle. Plus tard, on soumit la figure à maintes transformations et le tout perdit son caractère représentatif. En outre, les pilastres muraux qui se détachaient en noir sur le mur furent badigeonnés. Aujourd'hui ne subsistent que les restes misérables de l'œuvre et les autos occupent toute la cour (ill. 13). La Kourotrophos même ne s'y trouve plus: une nuit, le Marquis Vittorio Guglielmi fit transférer la figure avec la partie supérieure du socle du Palazzo Medici-Lante à la cour intérieure du Palazzo Berardi Guglielmi, Via del Gesù 1–7, où elle se trouve aujourd'hui (ill. 14).³³

Folio 10v: Empreinte du folio 13r. La figure du folio 13 avec sa chevelure sombre est facilement reconnaissable.

Folio 11r: Papier vergé, pierre noire sur fond brun avec rehauts de blanc, lavis sur les parties ombragées. Nu masculin couché sur une plate-forme tournante, le bras droit pendant, la jambe gauche posée sur un bloc rectangulaire (ill. 15). L'artiste a donné une couleur brune à ce papier. On voit dans la partie du dos et au côté droit des restes de coulée d'aquarelle. Cette couche de fond brune rehausse la plasticité de la figure et met bien en valeur les rehauts de blanc. C'est en effet vers la fin du XVIII^e siècle que les lavis avec des rehauts de blanc devinrent de mode. Le modèle est vu ici dans une perspective qui le raccourcit fortement, ce qui exige de l'artiste qu'il use de tout son talent de dessinateur.

Folio 12r: Papier vergé, mine de plomb sur fond brun, tracé au fusain. Nu masculin assis s'appuyant sur son bras droit, penché en arrière.

Folio 12v: Empreinte du folio 14r.

Folio 13r: Folio détaché, papier vergé avec filigrane n° 1, pierre noire sur fond brun avec rehauts de blanc. Nu masculin de front, appuyé à un grand et un petit bloc rectangulaire, penché en avant.

Folio 14r: Papier vergé, pierre noire sur fond brun, tracé au fusain, rehauts de blanc. Nu masculin vu de côté s'appuyant sur un grand et un petit bloc rectangulaires.

Folio 15r: Vélin, mine de plomb. Buste antique; vue de Tivoli; esquisse de deux moines; en haut à droite écrit de la main de Picot: «[...]l'autre noir et [...]» (ill. 16).

A gauche en haut se trouve une tête, celle d'un homme, à sa droite deux moines sont esquissés. Dans la partie inférieure de la feuille Picot a dessiné un paysage des environs de Tivoli avec des bâtiments antiques qui s'élèvent sur un talus recouvert d'arbres, vu d'en bas. Des cascades jaillissent des arcades médianes du bâtiment, qui ressemble à une église. Le groupe de bâtiments dessiné par Picot constitue le reste d'un temple d'Hercule Victor, dieu patron de Tibur, qui date des années 87 à 82 avant J.C. Tivoli ayant toujours été victime d'inondations de l'Anio, l'eau du fleuve fut dérivée à travers deux tunnels, sur ordre du Pape Grégoire XVI, si bien que depuis 1835 Tivoli est délivrée de ce danger, mais du même coup les cascades ont disparu. Le point de vue au bord de l'Anio choisi par Picot semble avoir déjà été connu par son maître François-André Vincent, comme le montre un dessin de 1775 à l'Institut Néerlandais.³⁴ Une fois de plus Picot ne semble pas très original dans le choix de son motif. Un dessin de Picot exécuté sur papier calque nous donne comme arrière-plan une vue qui rappelle également Tivoli.³⁵ Picot n'a peint que peu de paysages. Des trois tableaux que M. Bellenger mentionne dans son étude de

33 Cet événement fait l'objet d'un article de journal non daté dont la photocopie se trouve à la Biblioteca Hertziana sous: ROMA PALAZZI, B 30, Roma, Palazzo Lante.

34 F.-A. Vincent, «Paysage près de Tivoli», pierre noire, 26,8 x 40,5 cm, Paris, Institut Néerlandais.

35 Mine de plomb sur papier calque, annoté en marge «Pour Gauthier» (Martin Pierre Gauthier, Prix de Rome en architecture 1810), 19,2 x 24 cm, Paris, coll. part. M.J. 85–220.

1984/85, deux montrent les environs de Tivoli.³⁶ L'artiste a donc fait bon usage de ses esquisses.

Au dessus du »Tivoli« du folio 15 se trouve en grand la tête d'une statue antique. Il pourrait s'agir d'une tête d'Asclépios ou de Zeus. Une statue du dieu guérisseur faisait autrefois partie de la fontaine dite d'Asclépios dans le jardin de la Villa d'Este à Tivoli; aujourd'hui elle se trouve au Louvre dans la Rotonde d'Apollon.³⁷ La comparaison avec le dessin du folio 15 montre qu'il s'agit bien du même type (tête I du type dit Giustiniani), mais pas du même modèle.³⁸

Folio 16r: Vêlin, pierre noire. Nu masculin assis sur un bloc, la jambe droite repliée, le bras gauche appuyé (ill. 17). Le modèle est celui des folios 2, 5, 19, 20, 26 et 32. La pose du jeune homme, assis, penché en arrière, détendu, est très réussie dans toutes ses parties. Est très belle, en particulier, l'expression pensive du visage.

Folio 17r: Vêlin, mine de plomb. Les jambes d'un nu masculin marchant (ill. 18). La partie supérieure du folio 17 a été arrachée; le bord de la partie qui manque est encore visible. Le sujet a été repris au folio 18, avec une certaine différence dans la position des jambes.

Folio 18r: Vêlin, pierre noire. Garçon nu descendant d'un socle (ill. 19). On voit un garçon qui descend d'un bloc rectangulaire vers le spectateur. Les deux bras sont soulevés. De la main du bras gauche étendu il tient un bout de bâton, légèrement courbé. Ce dessin peut être une étude de mouvement qui servira à Picot pour son célèbre tableau »Amour et Psyché«, qu'il créera à Rome en 1817 pour le Salon de 1819. Les deux dessins illustrent comment le peintre a recherché la forme artistique qui rende son idée.

Folio 19r: Vêlin, mine de plomb. Nu masculin penché en avant, la jambe gauche soulevée par un pied posé sur un piédestal. Le modèle est celui des folios 2, 5, 16, 20, 26 et 32.

Folio 20r: Vêlin, mine de plomb, traits d'essai dans le coin en haut à droite. Nu masculin penché en avant, la jambe soulevée. C'est le même modèle que celui du folio 19 (et des folios 2, 5, 16, 26 et 32) dans la même attitude, mais vu de front.

Folio 21r: Vêlin, mine de plomb. Aphrodite de Capoue (ill. 20). C'est une réplique de la statue dite »Aphrodite de Capoue«³⁹ dont on ne voit plus que le tronc et la tête penchée à gauche. Un moulage ne comportant pas les bras ni la partie inférieure du corps, avec le manteau roulé autour des hanches, se trouvait à la Villa Médicis, dans la Galerie des moulages.⁴⁰

Folio 22r: Vêlin, pierre noire. Vénus montre Psyché à l'Amour (ill. 21). Trois folios du Carnet nous font voir des détails des fresques des plafonds de la »Loggia di Psiche« de la Farnésine à Rome. Les fresques représentant des épisodes tirés du récit »Amour et Psyché« d'Apulée décorent la vaste salle qui donne sur le jardin de la Villa.⁴¹

Folio 23r: Vêlin, pierre noire et mine de plomb, traits d'essai en haut à droite. Hercule (ill. 22). Le héros se tient sur sa jambe droite, tient dans la main droite un bout de la massue et dans la main gauche les pommes des Hespérides. Le modèle (avec Télèphe) se trouve aux Musées du Vatican.⁴² Cette statue avait été excavée en 1507 au »Campo dei Fiori«. Parmi les copies en marbre que Louis XIV avait fait exécuter pour Versailles se trouvait la figure connue à l'époque sous le nom de »Commode en Hercule ou Hercule-Commode«. Le sculpteur Nicolas Coustou, qui exécuta cette copie entre 1683 et 1686, remplaça Télèphe par les pommes des Hespérides.⁴³ Cette réplique servit aussi à l'Académie de Rome comme modèle de moulage⁴⁴ et Picot l'a copiée avec précision.

109

36 »Paysage d'Italie dans les environs de Tivoli« (mesures inconnues, Poitiers, coll. part.), »Paysage d'Italie dans les environs de Tivoli«, (mesures inconnues, Londres, marché de l'art), Bellenger, *Le peintre François-Edouard Picot*, (cf. note I), p. 8.

37 Asclépios, Statue restaurée. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines, MA 639.

38 Des jardins comme ceux de la Villa d'Este, Borghese ou Médicis contenaient des centaines de statues qui auraient pu servir de modèle, entre autres beaucoup d'œuvres qui sont aujourd'hui perdues.

39 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 6017.

40 Aujourd'hui ce moulage est placé au Secrétariat de la Villa Médicis.

41 Gerlini, Elsa, *Die Villa Farnesina an der Lungara in Rom*, Rom 1990, p. 59 sqq.: Raphaël fit les dessins pour la Loggia, mais délèga l'exécution de la décoration à ses élèves Giulio Romano, Francesco Penni et Raffaellino Del Colle. Giovanni da Udine peignit les guirlandes.

42 Musée du Vatican (Galerie Chiaramonti), inv. Vat. 387 (Amelung, Walther, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin 1903, vol. I, n° 636).

43 Haskell/Penny (cf. note 28), pp. 188–189.

44 Au moulage qu'on peut voir aujourd'hui dans les couloirs souterrains de la Villa Médicis manque l'avant-bras gauche et la main avec les pommes des Hespérides. La main droite semble avoir été remplacée.

Folio 24r: Vélin, mine de plomb, pierre noire ou fusain, filigrane n° 2. Psyché portée à l'Olympe par les Amours (ill. 23). Ce dessin a, lui aussi, son modèle à la «Loggia di Psiche» de la Farnésine, dans le septième voûtain.⁴⁵

Folio 25r: Vélin, pierre noire. Amorino avec bouclier, amorino avec arc et carquois (ill. 24). C'est le troisième folio qui reprend un sujet de la «Loggia di Psiche»;⁴⁶ il représente deux putti voletant. Celui de gauche tient un bouclier et un casque à ailes, celui de droite porte un arc et un carquois. Ce sont les attributs des dieux qui participent au festin que décrivent les fresques du plafond.

Folio 26r: Vélin, mine de plomb et pierre noire. Nu masculin, la jambe gauche posée sur un piédestal. Même modèle qu'au folios 2, 5, 16, 19, 20 et 32.

Folio 27r: Vélin, mine de plomb et pierre noire. Deux putti (ill. 31). Les deux angelots copiés par Picot se trouvent comme dessus de porte dans la «salle des perspectives» décorée par Baldassare Peruzzi (1481–1536) qui se trouve au premier étage de la Farnésine.⁴⁷

Folio 28r: Vélin, mine de plomb et pierre noire. Têtes d'hommes (ill. 25). Le folio rassemble quatre têtes d'homme, de grandeurs différentes. Une déchirure a coupé le crâne de la seule tête qui se trouve à droite. Au dessus des trois têtes à gauche, on lit l'inscription «Sodoma». La première tête, celle d'un soldat, provient d'une fresque de la salle décorée par Sodoma (1477–1549), salle dite «des noces d'Alexandre et de Roxane» au premier étage de la Farnésine.⁴⁸ On n'a pu déterminer le modèle de la seconde tête. Il s'agit d'un Grec coiffé d'un «pilos». A droite, une tête vue de profil; au-dessous, la même tête vue de front. Il s'agit d'un buste auquel on tend à donner le nom de Théocrite et qui est mentionné dans l'inventaire des moulages de la Villa Médicis.⁴⁹ Mais le moulage lui-même n'a pu être retrouvé.

Folio 29r: Vélin, mine de plomb, pierre noire. Nu masculin, la jambe gauche posée au niveau du genou sur un bloc, la main gauche tenant une corde. Le modèle est le même qu'au folio 6. La position tendue du corps fait valoir toutes les parties musculaires; les rehauts suivent les cordes musculaires.

Folio 30r: Vélin, mine de plomb, pierre noire, filigrane n° 2. Le Dioscure gauche sur la place du Quirinal (ill. 26). Les «Mirabilia Urbis Romae» mentionnent déjà au XII^e siècle que les statues de Castor et Pollux avec leurs chevaux se trouvaient à la place du Quirinal. Il est probable qu'elles y étaient depuis l'Antiquité.⁵⁰ Elles mesurent 5,60 m de hauteur. Ce sont des œuvres romaines, qui furent exécutées au temps des empereurs d'après des originaux grecs du V^e siècle av. J.C. En 1588 le pape Sixte V les fit restaurer et placer sur un socle, séparées par une fontaine.

Le groupe de statues, identifié depuis 1800 comme étant les Dioscures, était une des curiosités les plus en vue de la Rome antique. Plus qu'au cheval se cabrant nerveusement, Picot semble s'intéresser, dans tous ses détails, à ce musculeux corps masculin et à la draperie du manteau. La cuirasse, elle aussi, pouvait toujours servir de modèle.

Folio 31r: Vélin, mine de plomb, pierre noire. Combattants d'un bas-relief antique du côté latéral d'un sarcophage aux amazones de l'époque romaine (ill. 27). Le folio reprend la partie droite d'un sarcophage aux amazones du Vatican qui mesure 44 x 36 cm; dans le musée, il est suspendu assez haut.⁵¹ Dans son Carnet de Zurich Géricault avait aussi inclus ce fragment.⁵² Il est étonnant que l'attention des deux artistes ait été attirée par le même fragment, alors que des centaines d'objets sont exposés au musée Chiaramonti. L'esquisse de Géricault est petite et rapide; celle de Picot couvre tout le

45 Gerlini (cf. note 41), p. 63 sqq.

46 Gerlini (cf. note 41), p. 64.

47 Gerlini, (cf. note 41), p. 67 sqq.

48 Gerlini (cf. note 41), p. 76 sqq.

49 Texte dans l'inventaire de la Villa Médicis: «Portrait Aranjuez (20), (A 69), Théocrite, plâtre, Portrait d'un Grec, type de poète, philosophe ou historien. Prov. fouilles d'Azara à Tivoli en 1779 dans une villa romaine, donnée au Roi d'Espagne». Etat: moulage conforme à l'original (original: nez restauré). Sur le côté gauche de l'herme, une inscription apportée lors de la restauration par Azara: «Signum in Tiburino Pisonum effesum». Moulage ver.: inv. 234. Aujourd'hui le buste original fait partie de la Collection Azara, Casa del Labrador, Aranjuez. Cf. Hertel, Dieter, «Die griechischen Porträts der Sammlung Azara und ihre Rezeption in der Casa del Labrador von Aranjuez» dans: *Madridener Mitteilungen*, n° 26, 1985, p. 240.

50 Haskell/Penny (cf. note 28), p. 136.

51 Rome, Museo Chiaramonti, inv. 1738, Amelung (cf. note 43), vol. I, n° 301)

52 Fehlmann (cf. note 29), folio 43r, p. 140.

folio. Mais seule la partie gauche en est complètement exécutée, la partie droite seulement tracée, ce qui permet de voir comment Picot avait l'habitude de travailler : à un tracé rapide et léger, qui fixe d'un trait ductile les contours et les proportions, succède l'exécution, avec ses lignes plus fermes et avec tous les détails tels que la draperie, les ombres, les volumes des corps. Le dessin final ne laisse plus voir avec quel élan le travail préparatoire avait été accompli.

Folio 32r: Vélin, mine de plomb et pierre noire. Nu masculin, tourné à gauche, la jambe droite appuyée sur un bloc, penché sur un pupitre pour écrire ou dessiner. La pose du modèle est presque identique à celle du folio 1. Le jeune homme qui a servi de modèle ici est le même que celui des folios 2, 5, 16, 19, 20 et 26. Il apparaît six fois dans le Carnet d'esquisses; il faut donc croire que, parmi les modèles disponibles, il répondait le mieux, par son corps et sa physionomie, à l'idéal esthétique de l'époque. Le folio 1 est plus poussé comme exécution, les valeurs plastiques sont creusées plus vigoureusement, les parties ombragées contrastent plus fortement avec les réflexes blancs de la lumière. Au folio 32, au contraire, ce sont surtout les contours qui sont clairement délinéés, les volumes sont rendus à l'aide de traits soigneusement et délicatement nuancés, toute la forme est épurée. C'est donc, dans l'évolution artistique du jeune Picot, un pas en avant: en effet, c'est à épurer, à dégager la forme que s'engageait en particulier le classicisme.

Folio 33r: Vélin, mine de plomb, pierre noire. Athéna marchant (ill. 28). Cette Athéna en relief provient du côté latéral de la base d'un candélabre trouvé au XVII^e siècle dans la Villa Tiburtine de Hadrien, et reçue en 1770 dans les musées du Vatican (ill. 29).⁵³ Picot a rendu toute la figure, mais il est clair d'après l'esquisse que c'est la tête surtout qui a retenu son attention, avec son casque d'un art raffiné et ses figures mythiques. J.-L. David lui aussi a pris cette tête comme sujet lors de son premier séjour à Rome.⁵⁴

Folio 34r: Vélin, mine de plomb et pierre noire, filigrane n° 2 au bord. Nu masculin debout, la jambe droite appuyée sur un bloc rectangulaire, le bras droit soulevé, la main gauche faisant le poing.

Folio 35, Côté intérieur du couvercle du verso: Fusain. Format oblong. «Raphaël et la Fornarina» (ill. 30). Parmi les griffonnages l'on reconnaît en regardant de plus près des personnages. Dans la partie supérieure deux figures semblent danser autour d'un socle. Dans la partie inférieure, deux autres figures, celle de droite assise, celle de gauche s'appuyant à l'autre. Il pourrait s'agir d'un tout premier essai pour le tableau «Raphaël et la Fornarina» que Picot exposa au Salon de 1822 (n° 1026).⁵⁵ Une autre esquisse par Picot sur papier calque est un essai appartenant à une phase ultérieure du traitement du sujet.⁵⁶ Ici les figures sont clairement visibles. A l'arrière-plan le casino de Raphaël, les deux figures sautillantes sont remplacées par un Eros dont le type se rattache à l'Eros de Lysippe. L'attitude de la Fornarina dans l'esquisse de Picot ressemble à celle du «Raphaël et la Fornarina» par Ingres.⁵⁷ Ingres est revenu sur ce sujet à maintes reprises. Nombreux en sont aussi les dessins. Il est donc probable que Picot, jeune titulaire du Prix de Rome et fréquenteur de la maison Ingres à Rome, ait vu une de ces esquisses et s'en soit inspiré pour son œuvre.⁵⁸

Cette esquisse est la seule du Carnet qui fasse apparaître la première phase de l'élaboration d'une œuvre, la prima idea. Le trait au fusain est fin, rapide, mais l'idée est clairement visible.

///

53 Amelung (cf. note 42), vol. II, p. 627 sqq, tab. 60, inv. 2128.

54 Voir: *David e Roma*, cat. exp. Rome 1981/82, ill. 6. En 1800, le candélabre en question se trouvait probablement bien en vue dans la Galleria delle Statue du Museo Pio Clementino, voir: Pietrangeli, Carlo, *I musei Vaticani, cinque secoli di storia*, Roma 1985, p. 176, ill. 165.

55 *Raphaël et l'art français*, cat. exp. (Commissaire Cuzin, Jean-Pierre) Paris 1983/84, n° 295, p. 208.

56 «Raphaël et la Fornarina», esquisse par Picot, mine de plomb sur calque, 20,5 x 23,8 cm. Paris, coll. part., M.J. 85-205.

57 Ingres, «Raphaël et la Fornarina», huile sur toile, 32 x 27 cm, 1814, New York, coll. part.

58 *Amour et Psyché*, (cf. note 1), p. 120.

Le groupe principal du Carnet, 17 folios, sont des académies. L'étude du nu était, aussi bien à l'Ecole des Beaux-Arts que dans les ateliers, considérée comme l'humus sur lequel croissent quasiment toutes les formes de l'art plastique. En 1435 déjà Alberti avait postulé la composition du nu et le travail à partir du nu: «Qu'on dessine d'abord l'homme nu, qu'on le revête ensuite [...]»⁵⁹ Ce faisant, on voulait satisfaire et à la proportion et à l'anatomie. Et de fait, le classicisme offre maints exemples d'un tel procédé, car le corps, splendidement parfait, répond à l'idéal du classicisme. «Plutôt que de vouloir imiter la nature, le classicisme introduisit des critères à la fois nouveaux et inspirés de l'antiquité. Il propose une image de la personne humaine imprégnée de noblesse et d'idéalité, ce qui eut évidemment une influence directe sur l'étude du nu dans l'enseignement du dessin. Le corps ne fut plus vu tel qu'il est, mais sous l'aspect du beau idéal.»⁶⁰ Ce n'est pas par hasard qu'en France le mot «académie» signifie à la fois l'école où l'on étudie le nu et le nu lui-même. Voilà donc le contexte qui incitait, à Rome, le jeune peintre Picot à poursuivre ce secteur essentiel de ses études. Le dessin du nu avait pour but de saisir objectivement et de rendre avec un maximum de précision une réalité, le corps humain. Un style personnel n'y entraînait pour rien.⁶¹ Picot a consciencieusement obéi à ces règles. Il possédait solidement l'art du dessin. Ses académies, d'un style parfaitement classiciste, figurent parmi ses plus beaux dessins. Elles sont fidèles à la nature, mais en même temps d'une grande finesse d'expression.

Donze folios concernent des statues ou des monuments antiques. La copie des antiques était considérée comme préparation à l'étude de la nature, du modèle vivant. L'Ecole de France à Rome avait acquis, au cours des années depuis sa fondation, une collection notoire de moulages. De cette collection Picot a rendu au moins trois œuvres: la «Vénus de Capoue» (folio 21), «l'Hercule» (folio 23), «le buste de Théocrite» (folio 28) et probablement aussi le «Cincinnatus» (folios 8 et 9) ainsi que le groupe de «Pan et Daphnis» (folio 7). Il n'a copié, en majorité, que des statues antiques fréquemment copiées – à l'exception de la figure de la fontaine du Palazzo Lante.⁶² Une fois de plus nous voyons qu'il exécutait de belles copies, fidèles au sens académique du mot.

De même les paysages qu'a choisis Picot sont parmi les plus fréquentés par les artistes en visite à Rome, soit le Forum Romanum et le temple de Hercule Victor avec les cascades de Tivoli. Les ruines imposantes de ce site avec leurs nombreuses cascades ont toujours suscité beaucoup d'intérêt, notamment au temps de la Renaissance. Des plans d'architecture et des élévations ainsi que des petites vues d'Antonio da Sangallo le Jeune, de Pirro Ligorio, de Palladio et du Piranèse en témoignent. Même Michelange et Daniele da Volterra ont visité les lieux.⁶³ A nouveau, Picot se range donc ici dans la série des maîtres classiques.

Et contrairement à ce qu'il conseille plus tard à son élève Isidore Pils dans une des nombreuses lettres envoyées à Rome: «Les ateliers d'un pensionnaire, surtout à son arrivée à Rome, sont les Musées, les Galleries (sic), les monuments, le peuple et les rues»,⁶⁴ Picot lui-même s'est contenté de s'en tenir aux modèles et paysages les plus connus.

Six folios ont comme sujet des maîtres anciens, des fresques de Raphaël et de Peruzzi. Copier des peintures de maîtres anciens faisait également partie du programme de formation d'un peintre, et Raphaël était un des maîtres les plus admirés et les plus

59 Alberti, Leon Battista, dans: Meder, Joseph, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1923, p. 314.

60 *Körper und Kontur* (cf. note 18), p. 24.

61 Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts: «[...] c'est de se borner à copier la nature sans préoccupation de manière et de style [...]» dans: *Körper und Kontur*, (cf. note 18), p. 17.

62 «Cincinnatus ou Hermès nouant ses sandales» fut copié entre autres par Delacroix, Géricault, Cézanne. Voir Fehlmann (cf. note 29), p. 179.

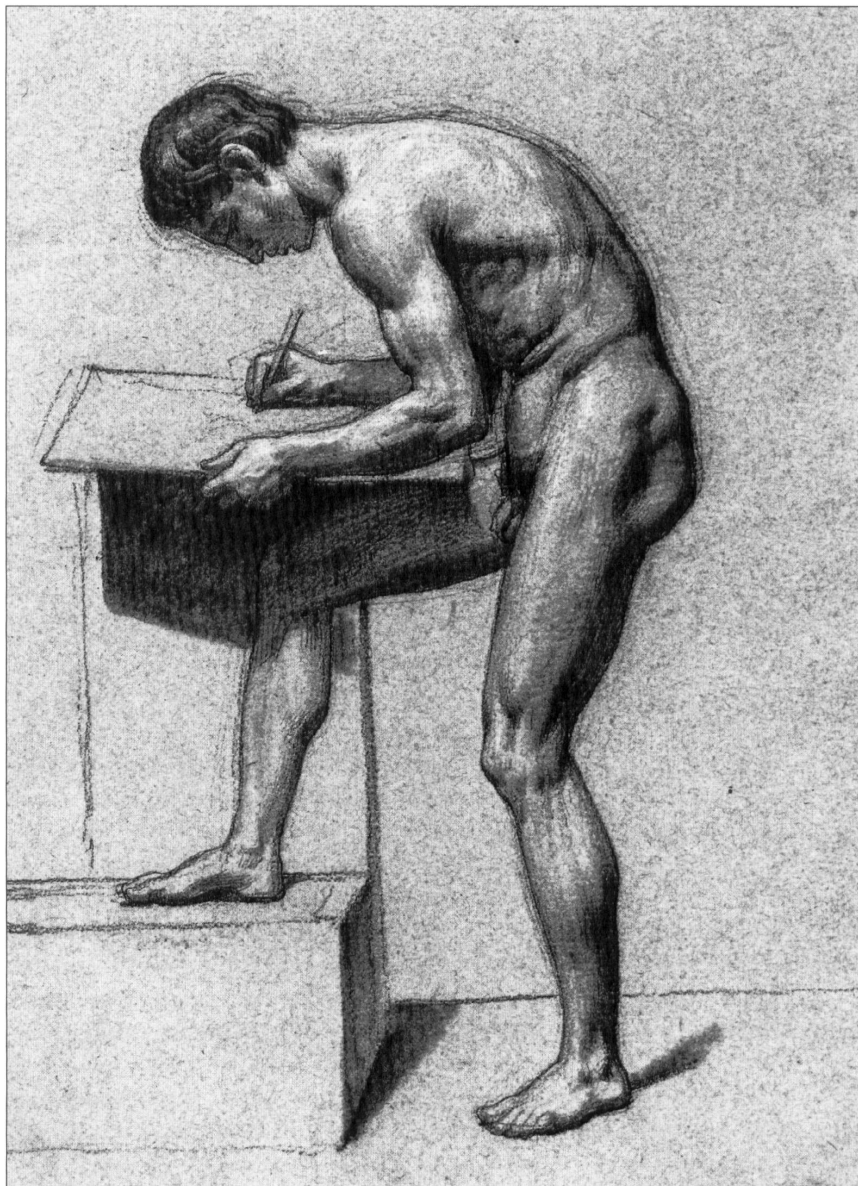
63 *Forma Italiae*, Regio I, Volumen septimum, Tibur, pars prima, Roma 1970, p. 168. Voir aussi un Carton de Karl Rottmann: «Tivoli», fusain, rehauts en crayon blanc, 140 x 170 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 2563. Goethe, lui aussi a décrit ce paysage en paroles et en images: Goethe, Johann Wolfgang, *Reisen*, Zürich und Stuttgart 1962, p. 446, et: Dessin de Goethe «Villa Mäzens bei Tivoli mit den Kaskaden des Anio», Bleistift, 27,7 x 39,3 cm, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, inv. 2276.

64 Lettre du 2 mars 1839, faisant partie de la correspondance inédite adressée de Picot à Pils.

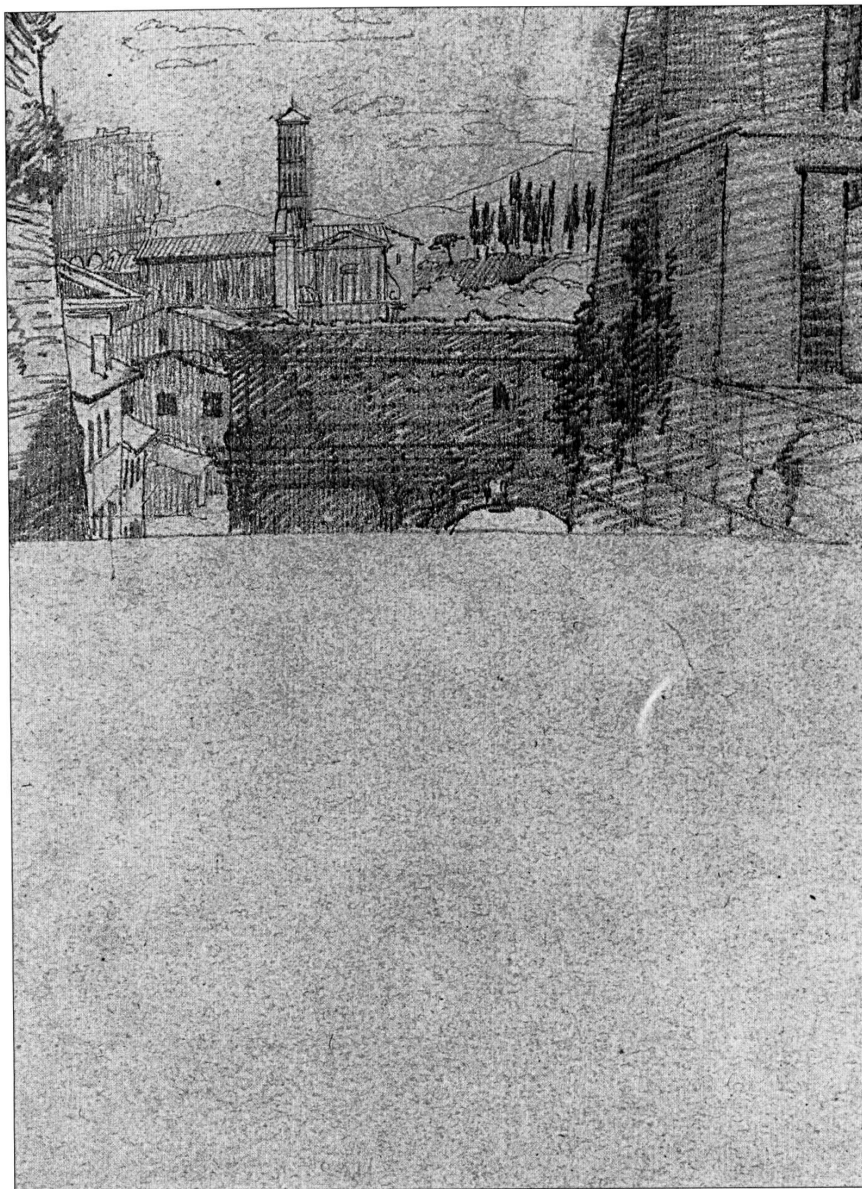
copiés par tous ceux qui faisaient le pèlerinage de Rome. Pour les Français tout particulièrement, Raphaël était »[...] le premier de tous les peintres, le modèle insurpassé, le génie même de la peinture.«⁶⁵ A l'époque du classicisme, l'admiration atteint son paroxysme. Copiant les fresques de Raphaël et de Peruzzi dans son style néo-classique (dessin correct, sécheresse des contours, traits soigneusement et délicatement nuancés) Picot s'est donc rangé dans une tradition française vieille de siècles.

65 *Raphaël et l'art français*, (cf. note 56), p. 15.

ill. 4: François-Edouard Picot, Nu masculin
tourné à gauche, écrivant ou dessinant, papier
vergé bleu-gris, pierre noire, avec fins rehauts
de blanc, 29,5 x 21,2 cm, folio 1 du Carnet.



ill. 5: François-Edouard Picot, Vue du Capitole sur le Forum Romanum, papier vergé, mine de plomb, 29,5 x 21,2 cm, folio 3.





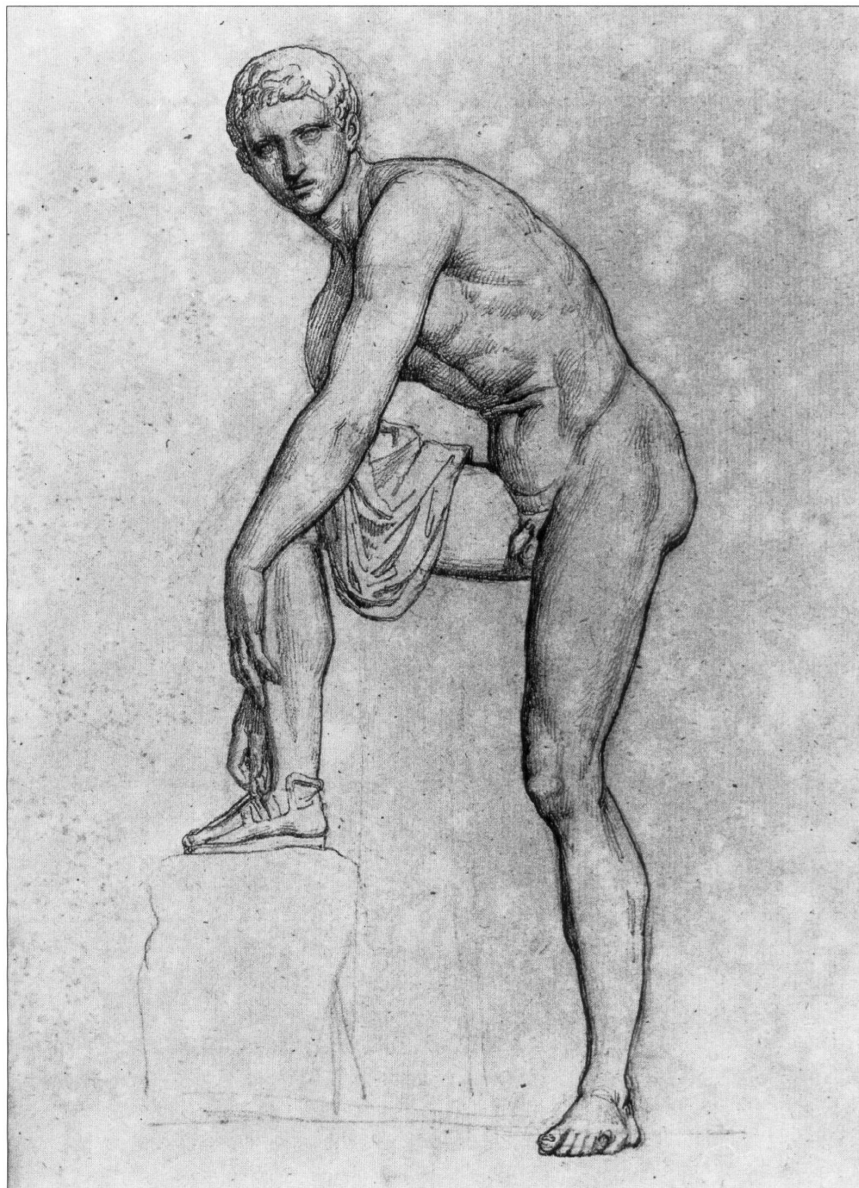
116

ill. 6: François-Edouard Picot, «Muse», papier
vergé, pierre noire, rehauts de blanc,
29,5 x 21,2 cm, folio 4.

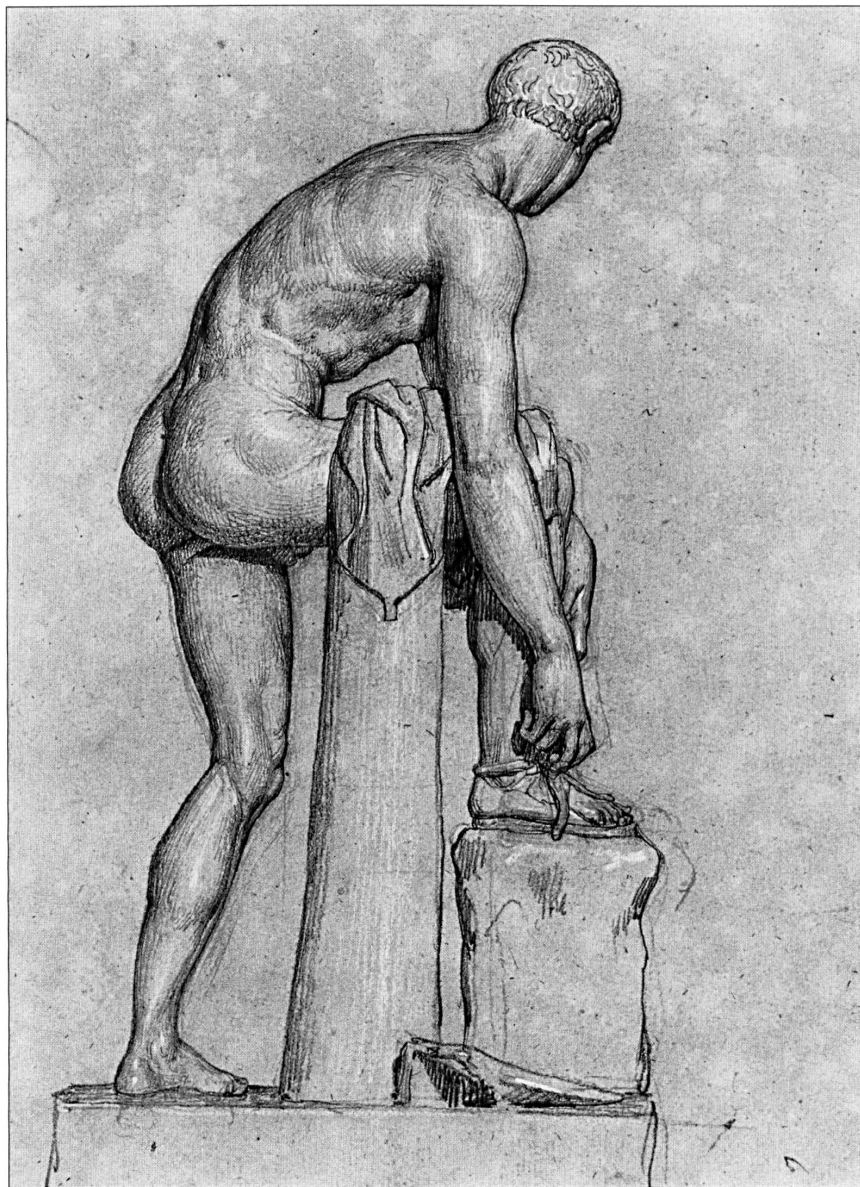
ill. 7: François-Edouard Picot, «Pan et Daphnis»,
papier vergé gris, mine de plomb avec rehauts
de blanc, 29,5 x 21,2 cm, folio 7.



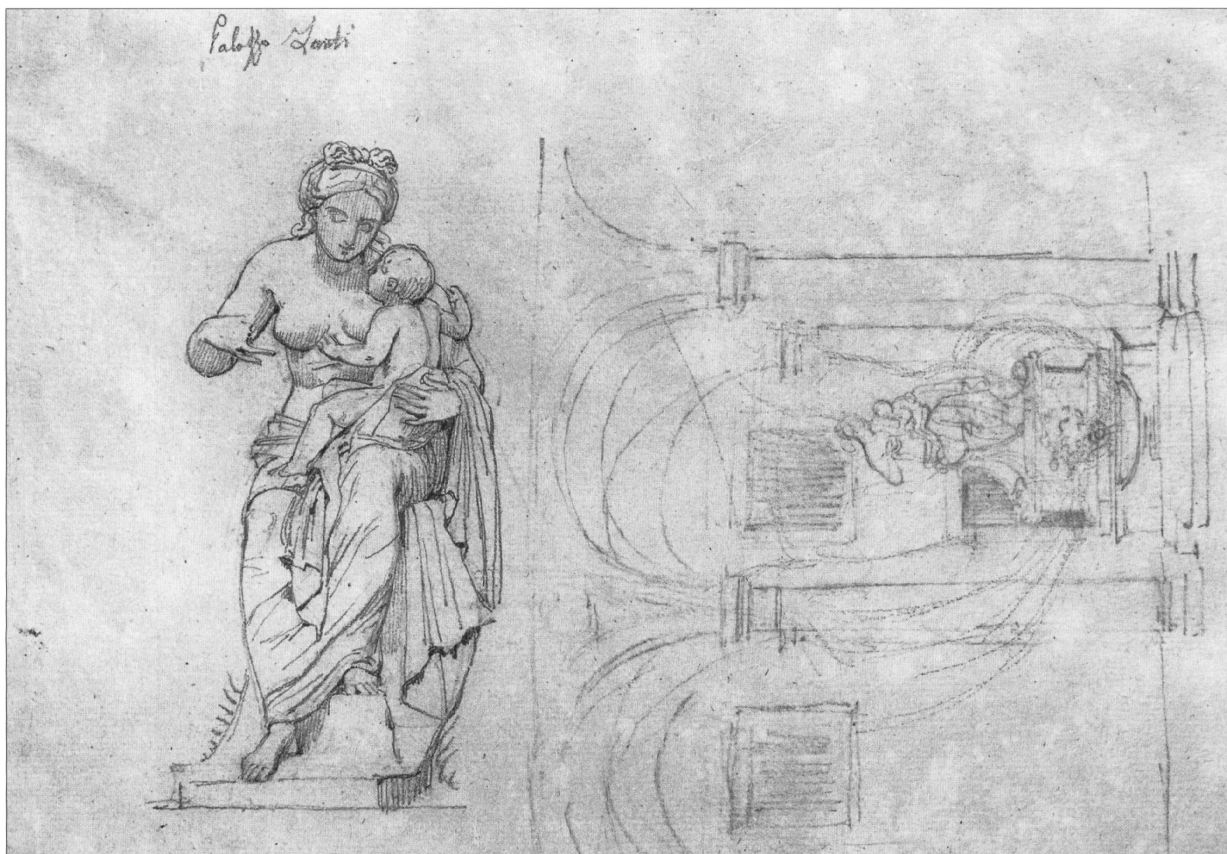
ill. 8: François-Edouard Picot, Hermès nouant ses sandales, dit «Cincinnatus», papier vergé, mine de plomb et fusain, 29,5 x 21,2 cm, folio 8.



ill. 9: François-Edouard Picot, Hermès nouant ses sandales, dit «Cincinnatus», papier vergé, tracé au fusain, mine de plomb avec rehauts de blanc, 29,5 x 21,2 cm, folio 9.



119



ill. 10: François-Edouard Picot, Statue de la fontaine du Palazzo Lante et portique, papier vergé avec filigrane n° 1, Figure antique, mine de plomb, le portique esquissé au fusain, 29,5 x 21,2 cm, folio 10r.



ill. 11: «Kourotrophos» du Palazzo Lante, photo prise par Eduard Gerhard, milieu du XIX^e siècle.

ill. 12: Cour intérieure du Palazzo Lante avant l'enlèvement de la statue.

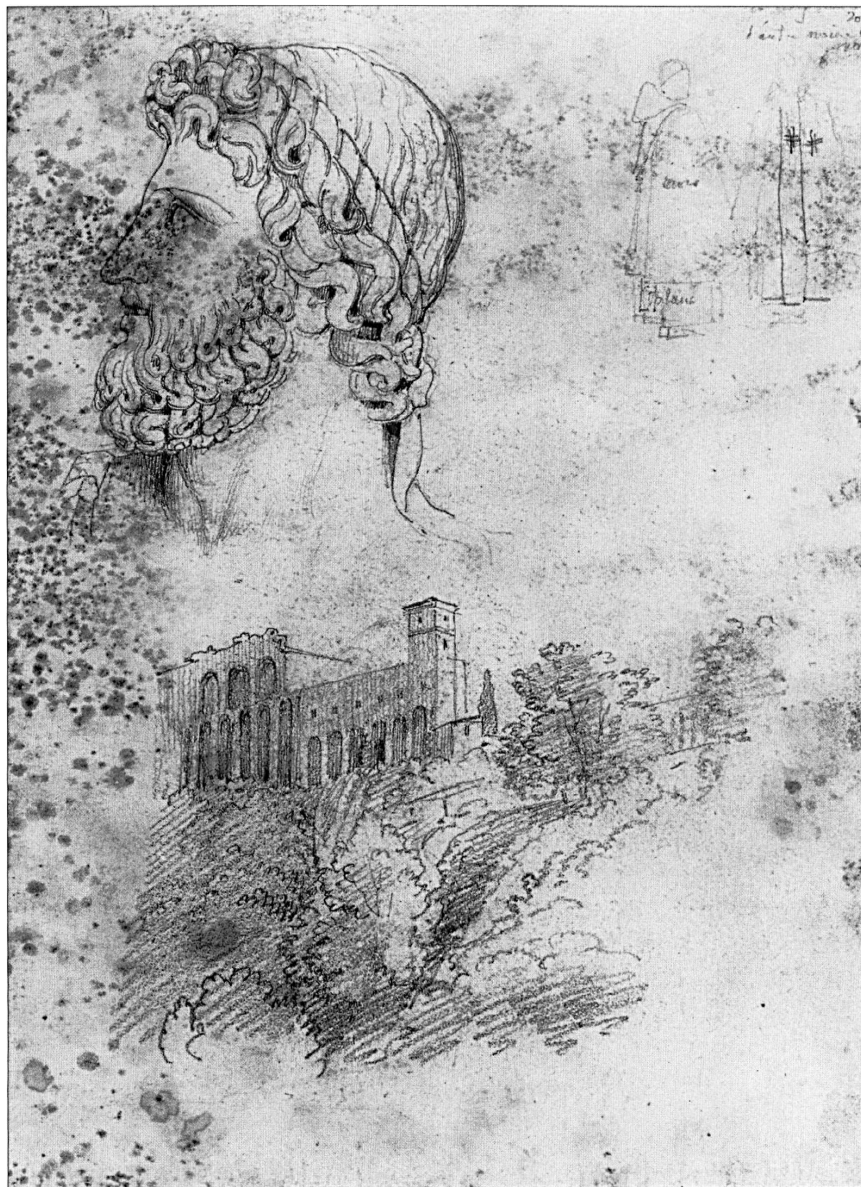
ill. 13: Cour intérieure situation actuelle.

ill. 14: «Kourotrophos», état actuel dans la cour intérieure du Palazzo Berardi-Guglielmi.



ill. 15: François-Edouard Picot, Nu masculin, couché sur une plate-forme tournante, papier vergé, pierre noire sur fond brun avec rehauts de blanc, lavis sur les parties ombragées, 29,5 x 21,2 cm, folio II.

ill. 16: François-Edouard Picot, Buste antique;
vue de Tivoli; esquisse de deux moines, mine de
plomb, 29,5 x 21,2 cm, folio 15.

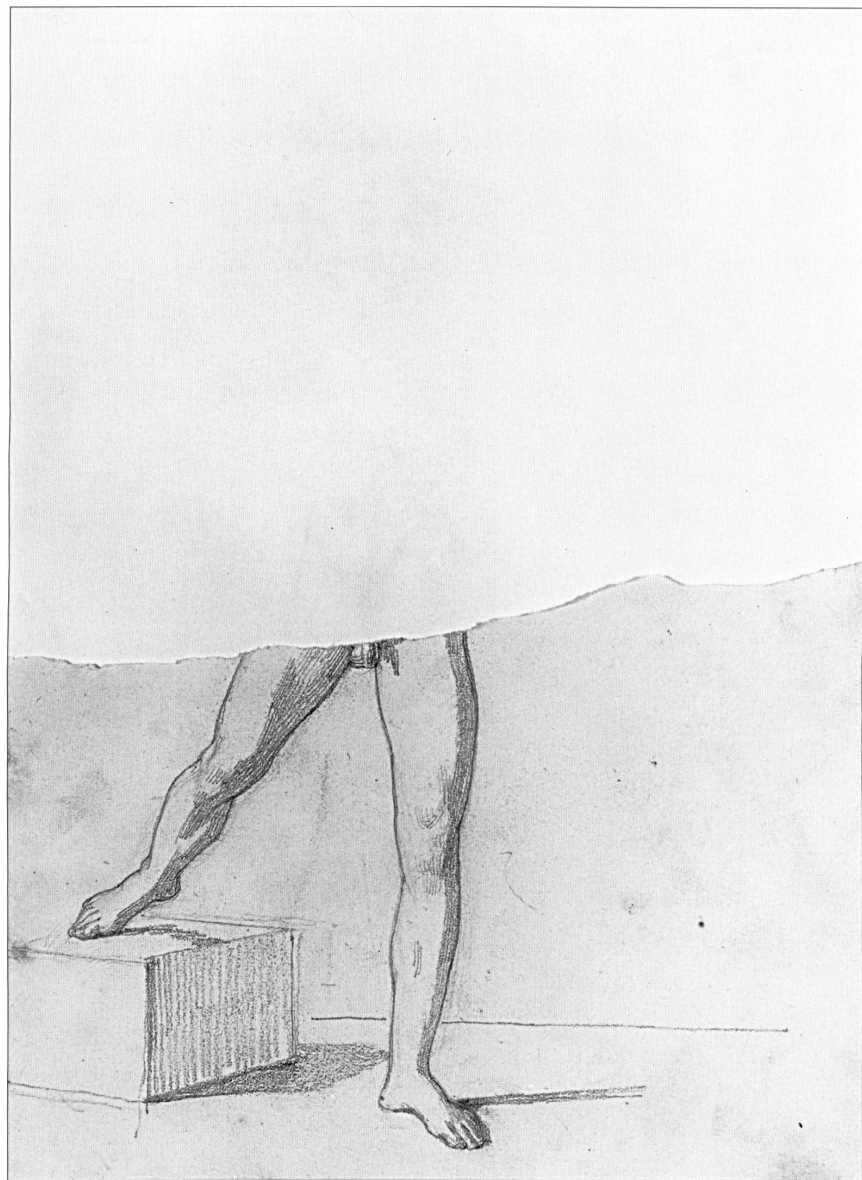


123



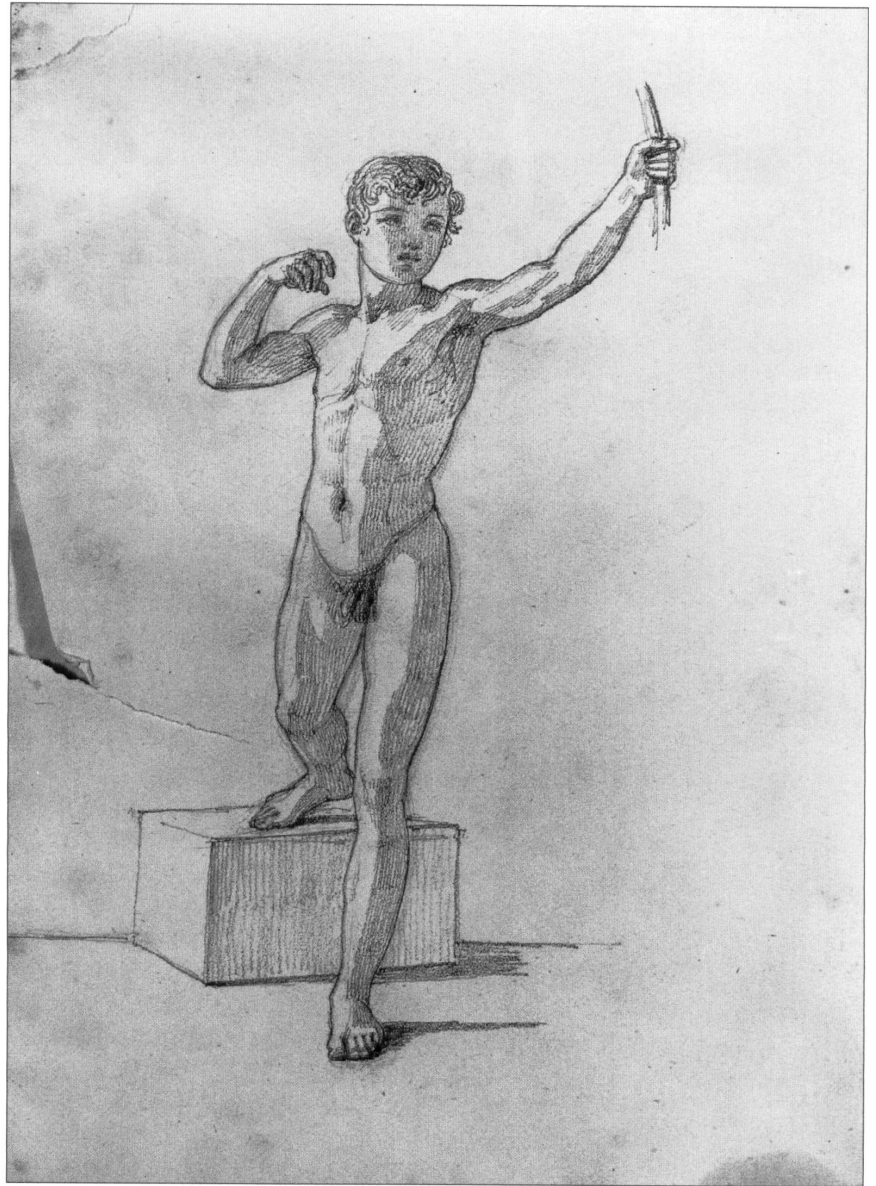
ill. 17: François-Edouard Picot, Nu masculin assis
sur un bloc, vélin, pierre noire, 29,5 x 21,2 cm,
folio 16.

ill. 18: François-Edouard Picot, Les jambes d'un
nu masculin marchant, vélin, mine de plomb,
29,5 x 21,2 cm, folio 17.

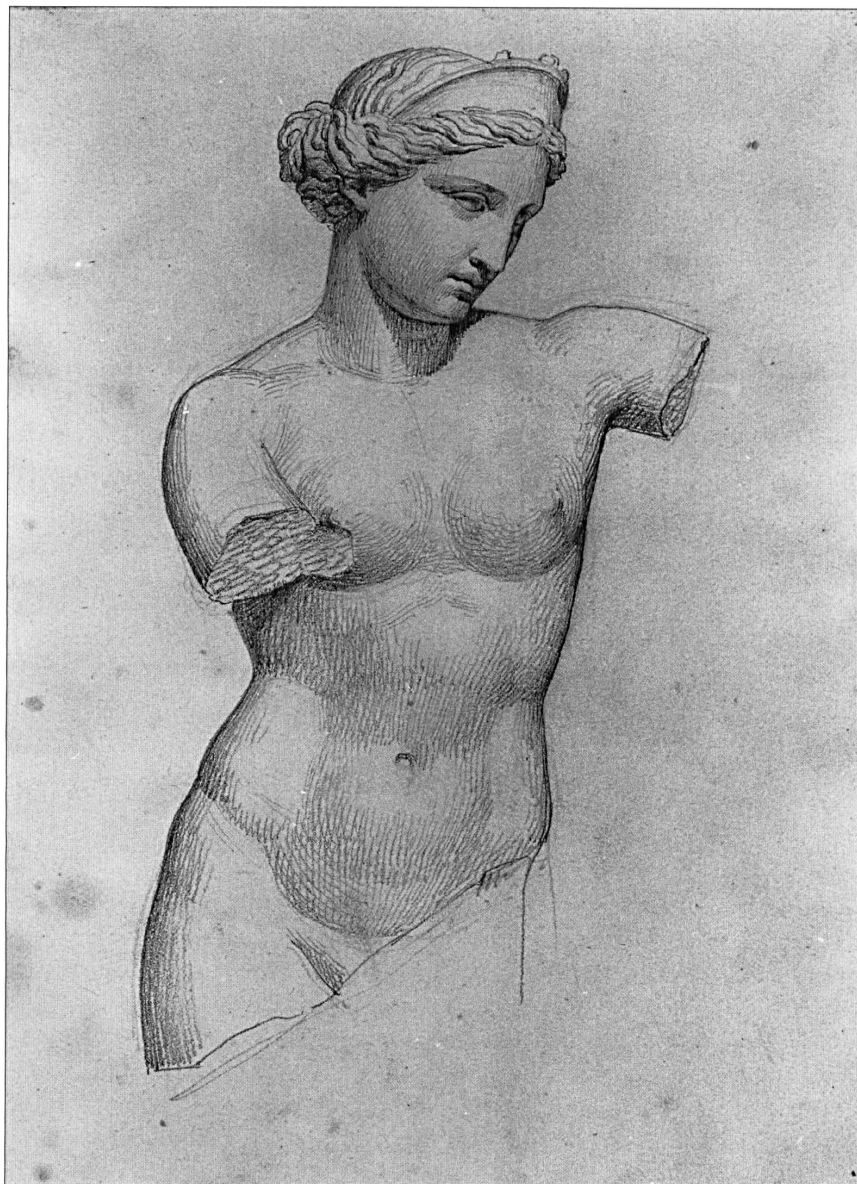


125

ill. 19: François-Edouard Picot, Garçon nu, vélin, pierre noire, 29,5 x 21,2 cm, folio 18.



ill. 20: François-Edouard Picot, «Aphrodite de Capoue», vlin, mine de plomb, 29,5 x 21,2 cm, folio 21.

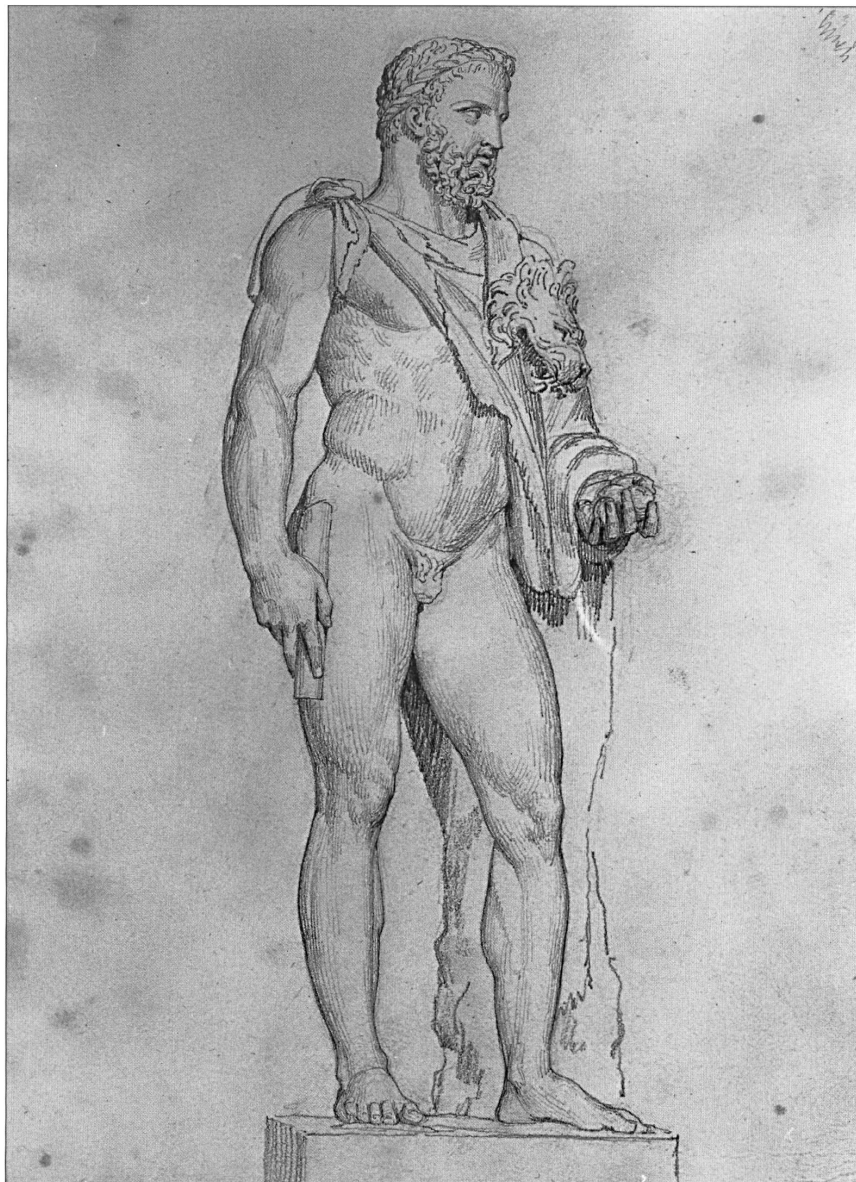


127

ill. 21: François-Edouard Picot, «Vénus montre Psyché à l'Amour», vélin, pierre noire, 29,5 x 21,2 cm, folio 22.

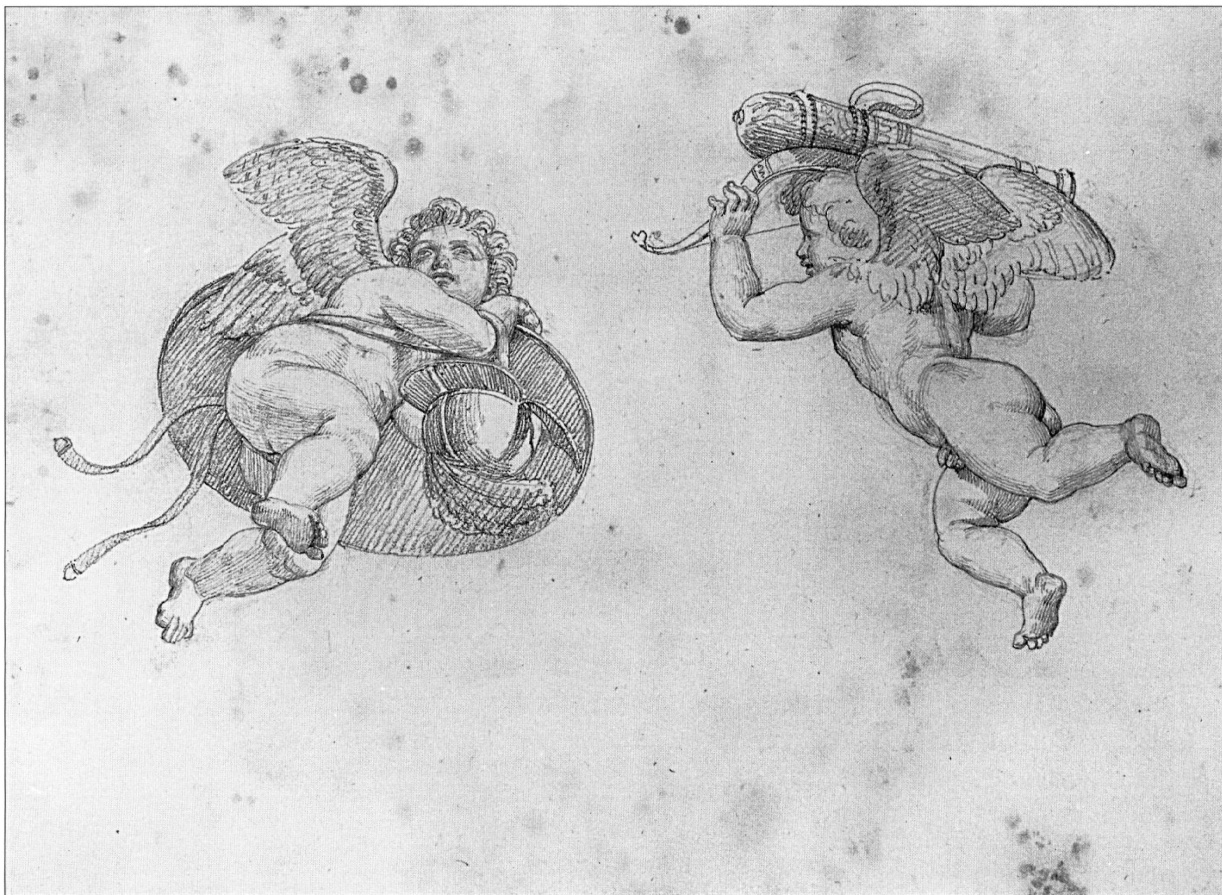


ill. 22: François-Edouard Picot, «Hercule», vélin, pierre noire et mine de plomb, traits d'essai en haut à droite, 29,5 x 21,2 cm, folio 23.



ill. 23: François-Edouard Picot, «Psychée portée à l'Olympe par les Amours», vèlin, mine de plomb, pierre noire ou fusain, filigrane n° 2, 29,5 x 21,2 cm, folio 24.



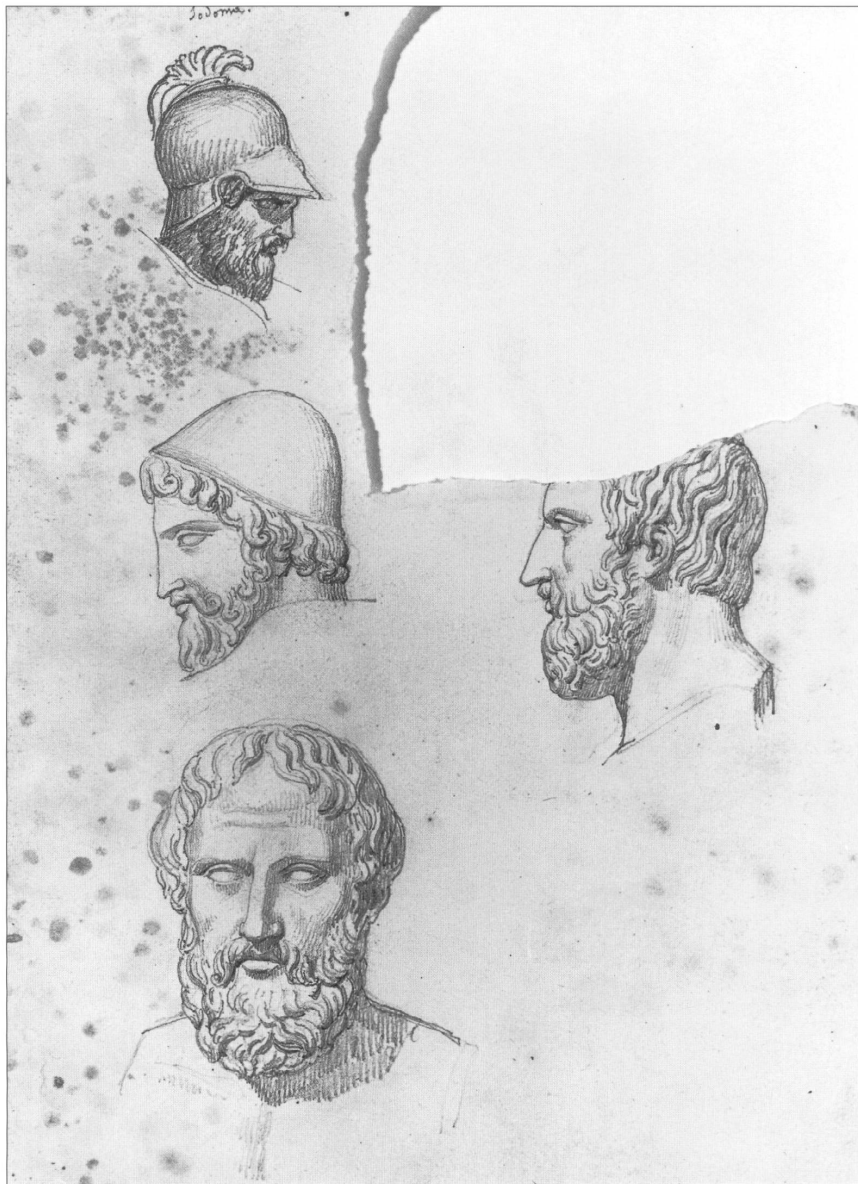


131

ill. 24: François-Edouard Picot, Amorino avec bouclier, amorino avec arc et carquois, vélin, pierre noire, format oblong, 29,5 x 21,2 cm, folio 25.

François-Edouard Picot

ill. 25: François-Edouard Picot, Têtes d'hommes, vélin, mine de plomb et pierre noire, 29,5 x 21,2 cm, folio 28.



ill. 26: François-Edouard Picot, Le Dioscure gauche sur la place du Quirinal, v  lin, mine de plomb, pierre noire, folio 30.





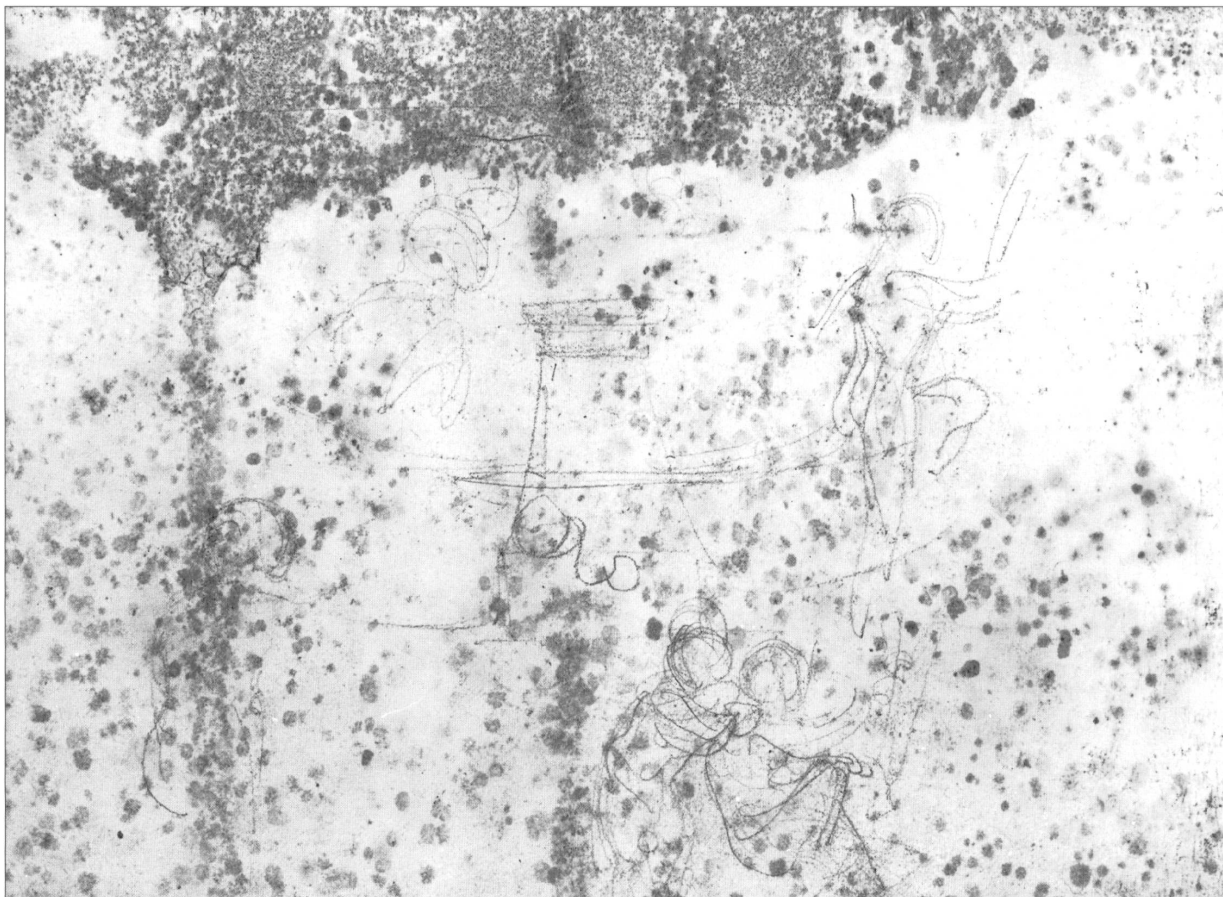
ill. 27: François-Edouard Picot, Combattants,
bas-relief du côté latéral d'un sarcophage aux
amazones de l'époque romaine, vélin, mine de
plomb, pierre noire, 29,5 x 21,2 cm, folio 31.



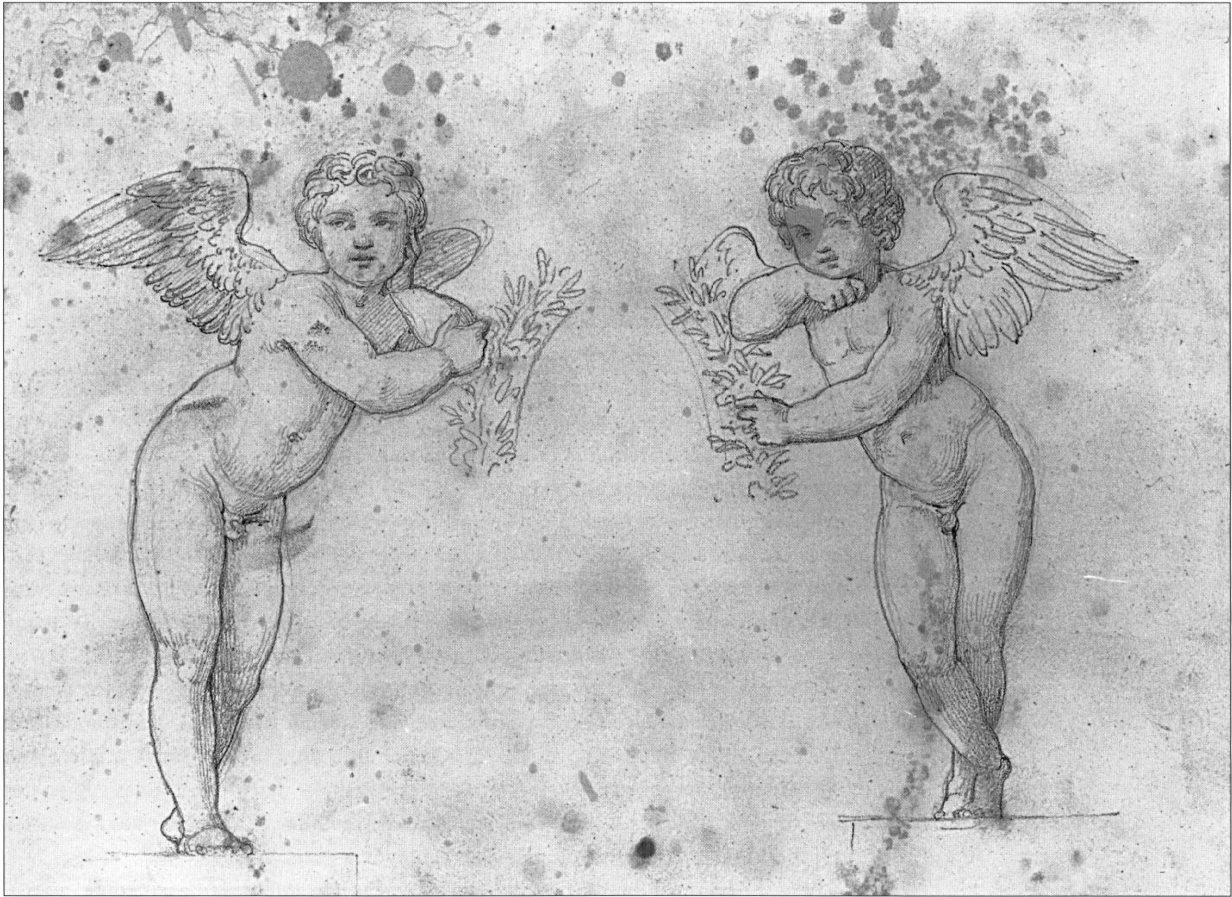
ill. 28: «Athéna marchant», détail du candélabre.

ill. 29: François-Edouard Picot, «Athéna marchant», vélin, mine de plomb, pierre noire, 29,5 x 21,2 cm, folio 33.





ill. 30: François-Edouard Picot, «Raphaël et la Fornarina», fusain, format oblong, 29,5 x 21,2 cm, côté intérieur du couvercle du verso.



137

ill. 31: François-Edouard Picot, Deux putti, vélin,
mine de plomb et pierre noire, 29,5 x 21,2 cm,
folio 27.

François-Edouard Picot

Picot s'attint exactement au programme d'études prescrit par l'Académie: 17 études de nus, 12 copies d'antiques, 6 copies de maîtres anciens. Il est vrai qu'il avait recommandé à son élève Pils de prendre les rues et le peuple comme objet de ses études, mais lui-même, pendant ses années formatives, dans ce Carnet d'esquisses, s'est contenté de dessiner les nus présentés à la Villa Médicis, de copier des moulages, et, d'une manière générale, les modèles et les paysages les plus connus. Citons seulement les fresques de Raphaël à la Farnésine et dans les Stances du Vatican, les statues antiques les plus connues («Le Cincinnatus», «Hercule», «Pan et Daphnis», «Le Dioscure du Quirinal»), ainsi que le Forum Romanum et les cascades de Tivoli.

Les dessins montrent un certain manque d'expressivité aussi bien dans les études de nu que dans les copies des portraits antiques. Depuis le temps de J.-L. David ce n'était plus tellement la physionomie, la tête d'expression, chérie au XVIII^e siècle, qui conférait au tableau son expressivité, mais bien plutôt l'attitude du corps. Pour David c'était le corps humain qui «exprimait», et l'artiste devait donc expérimenter toutes les attitudes jusqu'à trouver exactement l'effet que son tableau devait produire.⁶⁶ Les nus de Picot, dessinés avec la beauté résultant du soin, trahissent cette même philosophie esthétique: créer des attitudes pour en vérifier l'effet. Le jeune garçon (folios 17 et 18), qui devint peut-être Amour, en est un exemple.

Picot a toujours copié ses modèles fidèlement, alors que des artistes comme David ou Géricault par exemple, ont traité leur modèle librement, l'ont modifié et interprété en vue d'utilisations futures. Comme il le dit dans une lettre à Pils, Picot s'est contenté, durant son séjour à Rome, de répertorier des formes et des sujets. Ces bases iconographiques il les aurait, plus tard, retravaillées et transformées, pour les intégrer, après mûre réflexion, dans ses tableaux à Paris.

Picot démontre dans ce Carnet, certes, un solide talent de dessinateur, mais il demeure entièrement dévoué à la tradition académique du dessin pur et soigné, de la composition correcte. Peintre académique il répudiait dans les arts — ce qui ressort des lettres à Pils — tout ce langage romantique, toute cette théorie qui reconnaissait comme œuvre de droit propre l'esquisse, spontanée, libre, originale. Même dans les milieux de peinture d'académie, l'esquisse fut reconnue et admirée comme expression libre et spontanée (en 1816 fut introduit à l'Ecole le Concours des esquisses peintes); mais toujours, pour devenir un grand tableau, une esquisse, même très bonne, avait besoin d'une exécution plus minutieuse et d'un effort intellectuel plus poussé.⁶⁷

Enfin, tout cela nous fait voir combien Picot s'attachait à la tradition académique. On peut se demander si ce talent fut étouffé à force de copier — ce que prétendent les critiques de l'Ecole de Rome — ou si, au contraire, ces exercices ont contribué à son développement. Un examen global de ses œuvres devra nous dire si le travail et l'expérience lui ont permis de réaliser son talent, de trouver un langage personnel.

Dans des voies novatrices, cependant, François-Edouard Picot ne s'est pas engagé — sauf en ce qui concerne la technique de la peinture murale.⁶⁸ Mais grâce à un métier solide, acquis à l'Ecole des Beaux-Arts et à Rome, il a mené de nombreux jeunes artistes au succès et il a lui-même réussi, surtout dans la peinture monumentale, à créer un œuvre de mérite, hommage fervent au beau idéal classique.

66 Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*, New Jersey 1993, p. 14 sqq.

67 Boime (cf. note 2), p. 185: «The sketch had always been admired for its spontaneity and sincerity; but the academicians maintained that a good sketch had to be translated into a great painting through an intellectualizing process.»

68 Bellenger, *Le peintre François-Edouard Picot* (cf. note 1), p. 3: «Picot et ses contemporains qui résistèrent à la transformation de l'acte même de peindre qu'ébauchait la révolution de Delacroix, furent en revanche les premiers à utiliser des techniques nouvellement explorées, telle la peinture à la cire. [...] Picot est parmi les plus audacieux dans les solutions appliquées à la peinture monumentale.»

