

# Le projet de «peinture sculpturale» chez Ingres et son temps historique

*The Project of 'Sculptural Painting' in Ingres and Its Historical Context*

*El proyecto de «pintura escultórica» en Ingres y su tiempo histórico*

**APOLLONIA STACKLER**

Chercheuse indépendante  
Université Paris-Sorbonne – Centre André Chastel  
2 rue Vivienne  
75002 Paris, France  
apollonia.stackler@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0006-6642-8271>



RECIBIDO: ENERO DE 2024  
ACEPTADO: ENERO DE 2024

**Résumé:** Au début du dix-neuvième siècle, le jeune peintre Ingres désire devenir peintre d'histoire. Mais ce projet se trouve ébranlé par les bouleversements politiques et idéologiques profonds qui secouent l'Europe. En approfondissant avec nostalgie sa culture artistique aux sources de la sculpture des siècles passés, Ingres développe avec une méthodologie quasi scientifique une peinture fondée sur l'histoire de l'art et la discipline émergente de l'archéologie. Grâce à une véritable quête intellectuelle et à la maîtrise progressive d'une peinture de plus en plus «sculpturale», Ingres imite le geste créateur original et orne ses toiles de nombreux éléments empruntés à la sculpture pour mieux leur conférer un caractère sacré d'éternité, par analogie avec le contenu des temples et des églises. Ingres ouvre la voie à une peinture enrichie par la sculpture qui renonce à servir un quelconque pouvoir temporel mais se complaît désormais dans l'autotélisme.

**Mots-clés:** Jean-Auguste-Dominique Ingres, Histoire de l'Art, Nostalgie, Peinture d'histoire.

**Abstract:** At the beginning of the 19th century, the young painter Ingres wanted to become a history painter. This project was nonetheless deeply shaken by the political and ideological upheavals shaking Europe by that time. By nostalgically broadening his artistic culture to the sources of sculpture from the past, Ingres developed in a quasi-scientific manner a painting based on the history of art and the emerging discipline of archaeology. Thanks to a true intellectual quest and the progressive mastery of an increasingly "sculptural" painting, Ingres imitated the original creative gesture and adorned his canvases with numerous elements borrowed from sculpture to better give them a sacred character of eternity, by analogy with the contents of temples and churches. Ingres thus opened the way to a painting enriched by sculpture which renounced serving any temporal power but delighted in a sort of autotelism.

**Keywords:** Jean-Auguste-Dominique Ingres. History of Art. Nostalgia. Historical Painting.

**Resumen:** En los inicios de siglo XIX, el joven pintor Ingres deseaba convertirse en pintor de historia. Sin embargo, este proyecto se vio sacudido por los profundos cambios políticos e ideológicos que afectaron a Europa. Al profundizar con nostalgia en su cultura artística, basada en las fuentes de la escultura de siglos pasados, Ingres desarrolló una pintura fundamentada en la historia del arte y en la disciplina emergente de la arqueología. Gracias a una verdadera búsqueda intelectual y al dominio progresivo de una pintura cada vez más «escultórica», Ingres imitó el gesto creador original y adornó sus lienzos con numerosos elementos tomados de la escultura para conferirles un carácter sagrado de eternidad, por analogía con el contenido de los templos y las iglesias. Ingres abrió el camino a una pintura enriquecida por la escultura, que renuncia a servir a cualquier poder temporal y se deleita en el autotélismo.

**Palabras clave:** Jean-Auguste-Dominique Ingres. Historia del Arte. Nostalgia. Pintura histórica.

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN 27 (1), 2024: 73-95 [1-23] [ISSN: 1139-0107; ISSN-e: 2254-6367]

73

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.27.1.004>



Universidad  
de Navarra

FAULTAD DE  
FILOSOFIA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA  
DEL ARTE  
Y GEOGRAFIA

I. COMMENT UN PEINTRE D'HISTOIRE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE SE SERT DE LA NOSTALGIE ARTISTIQUE POUR SURMONTER CONCEPTUELLEMENT LES BOULEVERSEMENTS HISTORIQUES

De nos jours, les psychiatres semblent se mettre d'accord sur l'utilité émotionnelle de la nostalgie, définie comme un sentiment de tristesse ou de regret à l'évocation de circonstances disparues. Cela s'explique tout d'abord parce qu'un individu confronté à un choc soudain, à une rupture ou à un deuil, grâce à sa capacité à se raccrocher mentalement à des moments heureux peut réussir à mettre temporairement à distance une douleur trop prégnante.

Dans un deuxième temps, la nostalgie, qui se traduit par des mouvements d'aller-retour de la pensée entre le présent et le passé, peut aider l'être humain à relier des temporalités distinctes, ouvrant ainsi la voie à la régulation interne des émotions, empêchant de ce fait l'identité de se disloquer. La nostalgie fonctionne donc comme une forme de résilience, qui permet à la fois de mettre à distance le temps présent et de le relier à des situations révolues qui le rendent plus acceptable.

Cet effet de ressourcement est d'ailleurs inscrit dans son étymologie puisqu'en grec ancien la nostalgie est littéralement une douleur (*ἄλγος*, *álgos*) lié à un voyage impossible, celui du retour à la patrie<sup>1</sup> (*νόστος*, le *retour* à la patrie, du verbe *νοστώ*). C'est bien ce dernier mot grec qu'utilise Homère dans *L'Odyssée* pour parler du désir qui tenaille Ulysse de revoir Ithaque<sup>2</sup>, lui qui se voit contraint de guerroyer loin de chez lui dix années durant. À aucun moment l'illustre héros n'envisage un exil permanent loin d'Ithaque. La nostalgie se présente donc comme la parade d'un esprit humain qui dilue sa souffrance présente dans le souvenir du passé plutôt que de se résigner à se morfondre uniquement. La nostalgie valorise donc la mémoire comme vecteur de cohésion intérieure, permettant de renforcer une identité mise à mal.

Enfin, si la nostalgie est caractérisée par la mise à distance du présent et par la capacité à relier des moments différents, elle se définit encore par la gymnastique même qu'opère ainsi l'esprit. En cela la nostalgie se présente à la fois comme une émotion sophistiquée, mélange de plaisir et de tristesse, et comme un dynamisme psychologique qui porte en lui le germe d'un dépassement de la situation présente. Dans ces conditions, la nostalgie peut alors être la source féconde d'où jaillit une synthèse mentale de nature à transcender l'opposition traditionnelle entre passé et présent. Dans l'exemple de l'illustre héros antique, Ulysse refuse les fruits du lotus qui donnent l'oubli et demande à ses compagnons

<sup>1</sup> Kiourtsakis, 2012.

<sup>2</sup> Homère, *Odyssée*, Chant I, 57-59.

de voyage de l'attacher au mât afin de ne pas être séduit par le chant des sirènes, qui pourrait le détourner de la mission qu'il s'est fixé. Ulysse s'organise donc en quelque sorte pour ne pas oublier Ithaque. Le nostalgique lui aussi retrouve une forme de contrôle face au temps qui passe en sélectionnant les moments et les émotions qu'il souhaite habiter (ou dont il souhaite qu'ils l'habitent). La nostalgie est alors comprise comme désir et comme volonté de retrouver sa patrie au sens métaphorique. Elle se découvre alors comme la tentative d'un individu mobilisant mémoire et émotions pour faire face à une épreuve qui menace son équilibre, par laquelle il parvient à apprivoiser le nouvel ordre des choses en s'appuyant sur une cohésion renouvelée de son identité.

Enfin, pour conclure sur cette tentative de définition de la nostalgie, soulignons encore que le dynamisme mental propre à cette forme de regret, empreint de désir et de volonté délibérée, est peut-être ce qui la distingue le plus de la mélancolie (*μελαγχολία*), que son étymologie rapproche, elle, d'un état dépressif qui semble condamner l'esprit à subir littéralement «une humeur noire», de *μέλας* («noir») et *χολή* («la bile»), c'est-à-dire à être soumis au joug d'une chair malade.

La nostalgie n'est pas vraiment une notion historique. Il s'agit plutôt, à la rigueur, d'une notion philosophique prise dans le sens d'acte par lequel l'esprit se ressouvient de ce qu'il a déjà connu, proche de la réminiscence platonicienne<sup>3</sup>. Mais le fait est que cette disposition psychologique a particulièrement fait sentir ses effets sur le travail de nombreux artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, à commencer par celui du peintre Jean-Auguste-Dominique Ingres, né en 1780 à Montauban et mort en 1867 à Paris. Il est connu du grand public pour son *Portrait de Napoléon I<sup>er</sup> sur le trône impérial*<sup>4</sup>, sa *Grande Odalisque*<sup>5</sup>, son deuxième *Portrait de Madame Moitessier*<sup>6</sup> ou encore pour *Le Bain Turc*<sup>7</sup>. Dans ce travail j'aimerais montrer que c'est bien une forme de nostalgie particulière qui a permis à Ingres de trouver une solution unique, originale, peut-être géniale, dans tous les cas, extrêmement féconde, afin de résoudre l'énorme problème qui se pose à lui au tournant du dix-neuvième siècle.

<sup>3</sup> Platon, *Ménon*, 81b à 86c, 97e-98a; Alain, 1983, 6<sup>e</sup> chapitre sur Platon.

<sup>4</sup> J.-A.-D. Ingres, *Napoléon I<sup>er</sup> sur le trône impérial*, 1806, huile sur toile, 259 x 162 cm, Paris, Musée de l'Armée (numéro d'inventaire 5420, Ea 89.1, dépôt du musée du Louvre).

<sup>5</sup> J.-A.-D. Ingres, *Une odalisque*, dite *La Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre (numéro d'inventaire RF 1158, aile Denon, 1<sup>er</sup> étage, Daru, salle 702).

<sup>6</sup> J.-A.-D. Ingres, *Madame Moitessier assise*, 1852-1856, huile sur toile, 120 x 92 cm, Londres, National Gallery.

<sup>7</sup> J.-A.-D. Ingres, *Le Bain turc*, 1859-1863 (numéro d'inventaire RF 1934), huile sur toile, diamètre 108 cm, Paris, Musée du Louvre.



Le jeune peintre se retrouve à l'aube de sa carrière face à un défi qui ressemble en réalité à une contradiction, un non-sens, voire une impasse. Ingres avait, plus que tout, l'ambition d'être un «peintre d'histoire». Son père, lui-même artiste, l'avait préparé dès sa tendre enfance, tel un petit Mozart du dessin, à devenir un peintre de la catégorie la plus élevée, c'est-à-dire un peintre d'histoire. En effet, au dix-septième siècle, Félibien avait placé au sommet de la hiérarchie des genres la peinture historique en tant que sommet de la composition allégorique qui ordonne autour d'elle toutes les autres formes de peintures<sup>8</sup>. Cette haute ambition avait ultérieurement été régulièrement affinée et déclinée sur le mode religieux, antique, mythologique, classique ou plus contemporain de l'histoire, mais toujours avec une exigence de perfection au service du sujet. Mais au moment où Ingres sort de l'enfance, il semble que la chaîne de l'Histoire avec un grand «H» vienne de se rompre, en même temps que l'institution monarchique qui structurait la société française depuis plus de mille ans.

Ingres tente donc de s'imposer comme «peintre d'histoire» au moment où les composantes «historiques» de la définition de ce métier sont remises en question par les bouleversements sociaux et politiques qui secouent la France et l'Europe. Dès son avènement en tant qu'homme puis en tant que peintre, l'artiste doit faire face aux paradoxes de son époque. Dans sa monographie consacrée à Ingres, l'historienne d'art américaine Susan Siegfried pose les bases du dilemme qui est le sien dans un chapitre consacré à la difficulté de peindre des sujets religieux après la Révolution française<sup>9</sup>. Alors que les primitifs italiens, Fra Angelico ou encore Raphaël avaient officié à une époque où croire en Dieu allait de soi, alors que Poussin avait trouvé un protecteur naturel dans le monarque Louis XIII ou que l'art de Charles Le Brun avait pu s'épanouir sous le règne de Louis XIV, le jeune Montalbanais voit, lui, son père travailler pour une noblesse qui sera plus tard décimée et façonner tour à tour une madone angélique puis une déesse nommée Raison.

En tant qu'enfant, il vit l'Ancien Régime puis les remous révolutionnaires, une première République, puis la Terreur. Ingres connaît même l'entrée en vigueur d'un nouveau calendrier républicain qui prétend remplacer l'ancien et inaugurer une ère entièrement nouvelle en rupture avec la tradition chrétienne, Dieu est considéré comme le maître de l'Histoire et le roi, comme son représentant sur terre. La Révolution française commence vers 1789 et c'est huit ans plus tard

<sup>8</sup> Démoris, 2000. La peinture d'histoire réunit à la fois la nature morte, le paysage, les figures humaines tout en les ordonnant autour d'un thème élevé.

<sup>9</sup> Siegfried, 2009, p. 293. Ceci est notre traduction libre de la phrase: «How to secure meaning for art at a time when there was no stable consensual understanding of an artistic ideal or of spirituality to draw upon?».

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

qu'Ingres arrive, jeune adulte, dans l'atelier de Jacques-Louis David<sup>10</sup>. Notre peintre arrive donc à Paris sous le Directoire, c'est-à-dire à la fin du siècle des Lumières, qui vient tout juste d'emporter le trône de France. Il n'a pas encore terminé ses études parisiennes que déjà vient le temps du Consulat; l'Empire enfin. Et lorsque Napoléon I<sup>er</sup> paraît installé, le jeune Ingres a déjà quitté la France. De loin, il vit la première Restauration, les Cent-Jours, la seconde Restauration, la révolution de Juillet, la révolte des canuts, les insurrections à Paris et la guerre de Vendée. Ingres revient en France sous la monarchie de Juillet et connaît encore la révolution de 1848, les «journées de juin», une deuxième République, le coup d'État du 2 décembre 1851. Et, pour finir, le Second Empire, dont il sera sénateur.

Entre-temps, Ingres a vécu en Italie, il a assisté aux règnes des Murat, du Pape, de ses gouverneurs et de l'administration vaticane. Il a observé les princes locaux et s'est frotté aux ambassadeurs de tous les pays. En tant qu'archéologue amateur, il a sans doute aussi contemplé avec philosophie la destinée des civilisations étrusque, grecque ou romaine. Dans ces conditions, il a légitimement pu se demander à quelle autorité se référer et quelle était en réalité «l'histoire» digne d'être racontée.

Mais Ingres n'est pas David. Lui se plaît à peindre tour à tour le premier consul, l'empereur, Caroline Murat, Louis-Philippe, Ferdinand d'Orléans ou Louis XIV; l'artiste immortalise aussi bien les audiences de Pie VII à la Chapelle Sixtine qu'un harem oriental. A-t-il donc fait fi de toute loyauté ou, du moins, de toute affiliation politique? On pourrait le penser. Ne croyait-il donc en rien? S'il apparaît de culture catholique, sa foi est discrète et on l'entend davantage gloser sur la divinité de l'art et de la beauté. Sa peinture est-elle sans ambition? Bien au contraire.

Susan Siegfried décrit le style d'Ingres comme «post-narratif» puisqu'il renonce à expliciter une action par des postures trop éloquentes ou à mettre en scène l'accomplissement d'exploits physiques par des héros, choisissant au contraire pour ses tableaux d'histoire, des hommes qui lisent, qui pensent ou qui s'expriment. De cette manière, Ingres ouvre la possibilité d'une peinture enrichie par la splendeur sculpturale mais qui renonce à décrire ou à «faire» pour le compte d'autrui.

Nous faisons l'hypothèse que, faute d'avoir consacré son art à une démarche profondément spirituelle ou faute de l'avoir ancré dans un ordre social figé ou encore de l'avoir dévoué à la promotion d'une figure politique, Ingres a,

---

<sup>10</sup> Notons que David demandait d'ailleurs à ses élèves peintres de modeler en terre, Delécluze, *Louis David*, p. 67: «enfin M. Ingres; Bartolini, sculpteur de Florence; Tieck, sculpteur de Berlin, frère du poète; car David recommandait à ses élèves de modeler en terre et avait à cœur de former des statuaires dans son école».



l'un des premiers, recherché le sens de la peinture dans l'art lui-même, et ceci grâce à une sorte de nostalgie artistique qui lui a fait revisiter toute l'histoire de l'art, jusqu'à se ressourcer dans la sculpture la plus antique.

À l'opposé des peintres définis par leur protecteur, l'idéologie dominante ou l'esthétique de leur époque, Ingres élabore une peinture innovante qui trouve sa cohérence dans la synthèse de l'histoire de l'art qu'il opère. Cette révolution copernicienne inaugure une nouvelle phase de l'histoire humaine où l'art n'est plus un outil au service d'un récit mais devient indissociable d'une réflexion sur son essence.

## 2. LE DEVELOPPEMENT DE LA PEINTURE SCULPTURALE D'INGRES

Par la recherche et la maîtrise progressive d'une peinture de plus en plus sculpturale, le maître a apprivoisé le geste créateur originel et a rehaussé ses toiles de divinités pour mieux leur faire traverser l'histoire humaine et, si possible, l'éternité. Ingres a trouvé dans la sculpture des inspirations, un vocabulaire, une amplitude de formes et, *in fine*, une divinisation de son art par analogie avec le contenu des temples et des églises. Chez Ingres, la peinture donne à voir la diversité sociale et politique du monde et de l'histoire, mais elle mène en réalité à la sculpture. Elle ne tend son miroir que pour que les arts majeurs, peinture, sculpture et architecture, viennent s'y refléter. Le peintre fait naître une euphorie de la forme qui pourrait presque faire croire qu'elle délaisse toute visée spirituelle ou intellectuelle, pour se suffire de s'incarner tour à tour dans les différents supports offerts par les arts: nées peintures, les odalisques ingresques renaissent sculptures avant de réapparaître sous le pinceau d'un autre artiste, au fronton sculpté d'une salle de spectacle, sur un socle ou dans une installation. Enfant de son siècle violemment déchiré, le jeune peintre s'est recréé un monde de l'Art où peinture, sculpture et architecture réconcilient des conceptions divergentes autour de la répétition, de la transposition et de l'échange de motifs et de symboles soigneusement choisis par lui-même.

Formé par des sculpteurs et ami intime de sculpteurs tout au long de sa vie, Ingres occupe une place privilégiée à la confluence des deux arts majeurs que sont la peinture et la sculpture. La meilleure preuve de ceci se trouve, selon nous, dans ses carnets conservés à Montauban, où Ingres a résumé tout son enseignement sur l'importance de la forme et de l'équilibre des masses en une maxime révolutionnaire: «Nous ne procédons pas matériellement comme les sculpteurs, mais nous devons faire de la peinture sculpturale»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Ingres, carnet num. IX des notes de l'artiste conservé dans les archives du musée Ingres de Montauban selon Delaborde, *Ingres*, p. 126; repris par Cogniat, 1947, p. 4.

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

Si le père d'Ingres avait fini par devenir un artiste touche-à-tout pour subvenir à ses besoins, sa profession originelle était bien celle de sculpteur<sup>12</sup>. Au moment de la Révolution française, qui coïncide avec l'enfance d'Ingres fils, Joseph envisageait d'ouvrir une école de dessin d'après la bosse et le modèle vivant.



Figure 1. *Tête de Niobé* de Jean Auguste Dominique Ingres (1789).  
Graphite sur papier, 31 x 25 cm, [Montauban Musée Ingres (numéro d'inventaire MI.2007.I.I.)]

---

<sup>12</sup> Lami, 1911, II, p. 2; Waquet, 1978.



Il s'agissait d'une idée innovante puisque l'apprentissage du dessin était alors traditionnellement abordé d'après l'estampe. Soulignons que cette méthode novatrice, qui met l'accent sur la matérialité de l'objet représenté, est sans doute à mettre au compte d'un tropisme de sculpteur. La *Tête de Niobé*<sup>13</sup> réalisée par le fils Ingres à l'âge de neuf ans à cette époque est peut-être un résultat de cette pédagogie singulière: sur une feuille blanche, le jeune artiste semble avoir copié la tête d'une statue brisée à l'encolure. Les bords du marbre sont très irréguliers et font penser à un fragment antique. Le fond est laissé vierge tandis que les contrastes du visage et des bords du marbre sont fortement accentués. Les globes oculaires lisses et vides confirment qu'il s'agit bien d'une représentation d'un objet sculpté.

Dès le début de sa carrière, Ingres se signale par une véritable passion pour la connaissance de la sculpture antique et classique. Si tous les peintres néo-classiques se sont formés à l'école de la sculpture antique, le natif de Montauban a vite dépassé le stade de la copie servile, démontrant une véritable fascination pour la science naissante de l'archéologie<sup>14</sup>. Le peintre a savamment aiguisé son goût pour l'antique grâce à un travail d'archiviste minutieux, guidé par les lumières de ses amis archéologues. Sa volonté de retrouver «l'art grec» n'a eu d'égale que celle de le transmettre par la suite. Cette fascination pour l'antique a quelquefois frôlé le fanatisme et a souvent servi d'argument d'autorité dans ses choix artistiques. Ingres n'a pas été un grand collectionneur: sans fortune, il a néanmoins su se procurer des copies des pièces dont il avait besoin et se composer une réserve d'objets jugés intéressants pour l'étude. Lorsqu'Ingres reçoit sa première commande officielle de l'État français en mars 1825<sup>15</sup>, sa première idée est de peindre un tableau dont le sujet serait *Le Triomphe de l'Antiquité*. Ingres optera finalement pour le sujet plus consensuel de *L'Apothéose d'Homère*<sup>16</sup>, dans lequel il représente Phidias face à Apelle.

Ingres prend très jeune le pli de «citer» des statues antiques en les intégrant à ses propres compositions. Durant la prime jeunesse de l'artiste, l'on pourrait arguer que cette méthode, d'inspiration néoclassique, lui tient lieu de style. Ces «emprunts au premier degré» font l'effet d'un gage de qualité, voire de bonne moralité artistique, que le jeune artiste cherche à donner à son public: telle une estampille bien visible, la «citation» d'une sculpture antique connue prouve à son public qu'il a étudié comme il se doit. En 1800, alors qu'il concourt

<sup>13</sup> J.-A.-D. Ingres, *Tête de Niobé*, 1789, graphite sur papier, 31 x 25 cm, Montauban, Musée Ingres (numéro d'inventaire Mi.2007.1.1.).

<sup>14</sup> Picard-Cajan, 1995.

<sup>15</sup> Vigne, 2006, p. 180.

<sup>16</sup> J.-A.-D. Ingres, *L'Apothéose d'Homère*, 1827, huile sur toile, 386 x 515 cm, Paris, Musée du Louvre.

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

pour la première fois au Prix de Rome, il peint, lors de la deuxième épreuve, une figure qui adopte la pose du célèbre *Ganymède*<sup>17</sup> du Vatican (voire celle du *Méléagre* du même lieu). En 1801, la même silhouette, au reconnaissable *contrapposto* est à nouveau intégrée dans la composition réalisée pour sa seconde tentative de remporter le Prix de Rome, sous les traits du Patrocle des *Ambassadeurs d'Agamemnon*<sup>18</sup>.



Figure 2. *Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent dans la tente d'Achille pour le prier de combattre (Grand Prix de Peinture 1801)*, de Jean Auguste Dominique Ingres (1801). Huile sur toile, 110 x 155 cm, [Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (numéro d'inventaire PRP 40)]

<sup>17</sup> Sculpteur romain inconnu (restauration par Bartolomeo Cavaceppi), *Ganymède portant le bonnet phrygien avec Zeus métamorphosé en aigle*, d'après un original grec de la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., II<sup>e</sup> siècle après J.-C., marbre blanc, dimensions inconnues, Rome, Musée Chiaramonti (numéro d'inventaire 1376, section XIII).

<sup>18</sup> J.-A.-D. Ingres, *Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent dans la tente d'Achille pour le prier de combattre*, 1801, huile sur toile, 110 x 155 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Dans ce même tableau censé exalter son talent, Ingres insère un autre marbre antique fameux pour figurer Ulysse: le *Phocion* du Vatican [Figure 3]. Ces deux sculptures antiques largement connues occupent le centre de la composition des *Ambassadeurs*, structurant ainsi le premier plan de son tableau d'histoire destiné à se faire adouber par ses pairs.



Figure 3. *Phocion*, d'après la sculpture antique du Musée du Vatican (*Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts*, IV, 1803, plate 31, pp. 68-69)

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES



Figure 4. *Ganymède portant le bonnet phrygien avec Zeus métamorphosé en aigle*, Sculpteur romain inconnu (restauration par Bartolomeo Cavaceppi), d'après un original grec de la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., II<sup>e</sup> siècle après J.-C. Marbre blanc, dimensions inconnues [Rome, Musée Chiaramonti (numéro d'inventaire 1376, section XIII)] (©Marie-Lan Nguyen)

Figure 5. *Méléagre*, sculpteur romain inconnu, d'après un original grec de la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. attribué à Scopas, II<sup>e</sup> siècle après J.-C. Marbre blanc, dimensions inconnues [Rome, Musée Pio-Clementino (numéro d'inventaire 490)] (©Jastrow)

Figure 6. *Détail de Patrocle dans Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent dans la tente d'Achille pour le prier de combattre (Grand Prix de Peinture 1801)*, de Jean Auguste Dominique Ingres, (1801). Huile sur toile, 110 x 155 cm, [Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (numéro d'inventaire PRP 40)]



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA  
DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA



Figure 7. Détail d'Ulysse dans *Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent dans la tente d'Achille pour le prier de combattre (Grand Prix de Peinture 1801)*, de Jean Auguste Dominique Ingres, (1801). Huile sur toile, 110 x 155 cm, [Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (numéro d'inventaire PRP 40)]

Figure 8. *Dessin d'après la statue de stratège dite Phocion du Vatican*, de Jean Auguste Dominique Ingres (1797-1806. Graphite sur papier, 27,9 x 12 cm [Montauban, Musée Ingres (numéros d'inventaire MI.867.3243 et MI.867.3244)]

Les exemples d'emprunts «antiques» sont très nombreux mais le jeune Ingres puise également chez les créateurs à l'époque méprisés de la période gothique, dans la sculpture moderne, de Jean Goujon à la Renaissance italienne. Citons à ce propos Robert Rosenblum qui a souligné la dette esthétique de *La Grande Odalisque*<sup>19</sup> vis-à-vis de la statue masculine du *Jour* réalisée par Michel-Ange<sup>20</sup>, suggérant que le peintre avait pu trouver là l'inspiration pour ses deux

<sup>19</sup> J.-A.-D. Ingres, *Une odalisque*, dite *La Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre (numéro d'inventaire R.F. 1158; aile Denon, 1<sup>er</sup> étage, Daru, salle 702).

<sup>20</sup> Michel-Ange, *Tombeau de Julien de Médicis*, 1524-1534, marbre, dimensions inconnues, Florence, Église de San Lorenzo (nouvelle sacristie).

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

grands nus féminins réalisés en pendants<sup>21</sup>: «la complexité de la pose et de la psychologie de l'odalisque a moins à faire avec l'érotisme ouvert du nu vénitien qu'avec les contorsions entremêlées, instables, de l'esprit et du corps que l'on rencontre chez les maniéristes et particulièrement dans le type de figures établi par Michel-Ange pour la tombe de Julien de Médicis où l'opposition monumentale de la *Nuit* et du *Jour* offre une référence non sans rapport avec les deux nus d'Ingres, l'un endormi, l'autre éveillé»<sup>22</sup>.

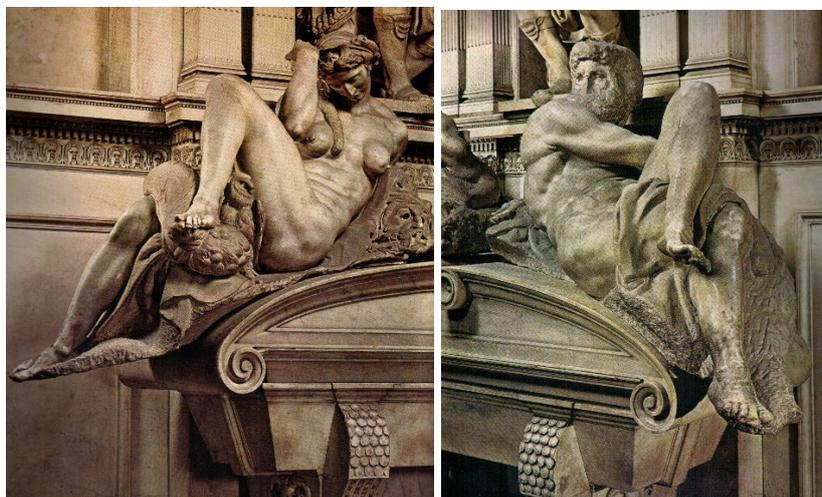


Figure 9. *Tombeau de Julien de Médicis dit La Nuit et le Jour*, de Michel-Ange (1524-1534). Marbre, dimensions inconnues [Florence, Église de San Lorenzo (nouvelle sacristie)]

<sup>21</sup> *La Grande Odalisque* est le pendant de *La Dormeuse de Naples*, 1809, huile sur toile, dimensions exactes inconnues mais similaires à celles de *La Grande Odalisque* (91 x 162 cm), localisation inconnue (tableau disparu depuis 1815); comme son titre le précise, la toile représente une femme endormie, dans une posture semblable à celle de *L'Odalisque à l'esclave* (ill. 4); le tableau est connu par des études préparatoires et un dessin d'Ingres postérieur à sa disparition.

<sup>22</sup> Rosenblum, 1968, p. 104.





Figures 10 et 11. *La Nuit* et *Le Jour* détail de *Tombeau de Julien de Médicis dit La Nuit et le Jour*, de Michel-Ange (1524-1534). Marbre, dimensions inconnues [Florence, Église de San Lorenzo (nouvelle sacristie)]

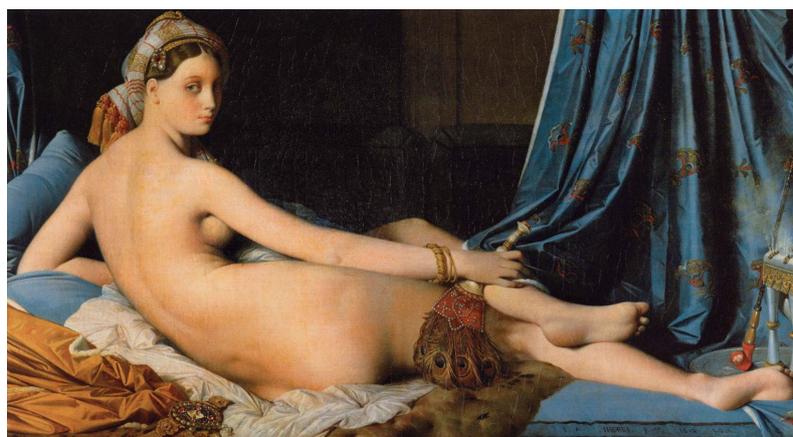


Figure 12. *Une odalisque, dite La Grande Odalisque* de Jean Auguste Dominique Ingres (1814). Huile sur toile, 91 x 162 cm [Paris, Musée du Louvre (numéro d'inventaire R.F. 1158, aile Denon, 1<sup>er</sup> étage, Daru, salle 702)]

Ses deux amis intimes, piliers de la première puis de la seconde partie de sa vie, furent le sculpteur florentin Lorenzo Bartolini puis le sculpteur parisien Édouard Gatteaux qu'il se plaisait à nommer son «Aristarque». Parmi ses pairs sculpteurs de la première période romaine, soulignons le rôle du sculpteur espagnol José Ivarez Cubero, avec lequel il travaille côte à côte à la décoration des

intérieurs du Quirinal. A la villa Médicis, Ingres recherche la compagnie des sculpteurs plutôt que celle des peintres: il entretient des liens étroits avec Charles Laitié, Henri-Joseph Ruxthiel, Pierre-Jean David d'Angers. Il faudrait encore parler du rôle déclencheur des nus du sculpteur Joseph-Charles Marin dans la peinture d'Ingres. Mais la plus intéressante amitié de cette période de formation fut sans doute celle qu'il entretint avec le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen. Les deux hommes vivent plusieurs années dans la même pension de famille à Rome et leurs ateliers sont à cinq minutes à pied l'un de l'autre. Dans notre thèse nous recensons ainsi plusieurs modèles plastiques fondateurs pour l'art d'Ingres vraisemblablement légués par le grand Danois à son jeune acolyte.

Enfin on peut observer le développement d'un ingrisme sculptural, de l'intérieur de l'atelier d'Ingres (qui accueillait indifféremment peintres et sculpteurs), aux échos de formes ingresques chez les sculpteurs du siècle suivant. James Pradier constitue certainement un cas d'école de l'ingrisme en sculpture, un courant artistique que nous avons pu mettre au jour sans difficulté tant les exemples en sont nombreux, tant chez Jean Debay que chez François Jouffroy, Eugène Faronchon, Auguste Ottin, Alexandre Falguière et bien d'autres encore, jusqu'à Bourdelle<sup>23</sup> ou Picasso.

Cet examen méthodique de l'itinéraire sculptural d'Ingres nous a conduit à former l'hypothèse heuristique de trois phases distinctes dans son œuvre, afin de mieux s'y repérer. La pertinence de cette première grille de lecture est validée au fur et à mesure de notre progression chronologique, permettant au passage de mieux apprécier la contribution de chaque sculpteur découvert ou rencontré, selon le stade de «développement» du style sculptural d'Ingres. Toutefois nous reconnaissons qu'il ne peut s'agir que d'une analyse *a posteriori* car l'accès aux toiles d'Ingres fut compliqué en son temps par son refus d'exposer régulièrement au Salon dès 1834. Le public et même les critiques durent par la suite se contenter des rétrospectives ou des visites d'atelier, qui ont souvent rassemblé des œuvres réalisées à des moments très différents, empêchant de repérer des progressions dans la maîtrise de la perspective et du modelé. Ainsi dans son *Salon de 1846*, Théophile Thoré dispense-t-il des jugements à la fois durs et vagues sur l'œuvre peint de «Monsieur Ingres», qui sont cependant restés emblématiques de l'opinion publique à propos de l'artiste<sup>24</sup>. Pourtant en 1846, le futur sénateur n'a pas encore peint ses plus beaux portraits, non plus que ses tableaux les plus sculpturaux.

---

<sup>23</sup> Viguier-Dutheil, 2001.

<sup>24</sup> Thoré, *Le Salon de 1846*.



Premièrement, nous avons constaté l'existence d'une phase du «bas-relief», inaugurée dès l'enfance par l'apprentissage d'une technique de dessin au style distinctif, qui lui fait rendre la ronde-bosse sous l'aspect d'un bas-relief finement modelé, tandis que ses camarades insistent sur la tridimensionnalité. Ce premier style engendre bien souvent des types de composition empruntés aux bas-reliefs ou des figures qui apparaissent «aplaties» contre un arrière-plan sans profondeur, comme l'a déjà bien décrit Phyllis Hattis<sup>25</sup>. Cette période ne connaît pas de terme précis, mais le *Saint Symphorien*<sup>26</sup>, par l'organisation architecturée de son arrière-plan, ou le portrait du *Comte Mathieu Molé*<sup>27</sup>, par son modelé franc, semblent toutefois en marquer la fin.

Deuxièmement s'ouvre donc une période où Ingres s'efforce de maîtriser le modelé et veut conférer plus de volumes à ses formes. Le premier indice de cette ouverture à la tridimensionnalité réside dans l'insertion de miroirs dans les portraits féminins, qui donnent à voir un peu plus de la forme, renforçant ainsi la corporéité des modèles. Louis-Antoine Prat nous a signalé par oral que le premier usage d'un tel miroir se trouve dans l'*Étude pour le Portrait de Madame Béranger*<sup>28</sup>, qu'il date de 1804. Puis, de *Madame de Sennonnes*<sup>29</sup> à *Madame Moitessier assise*<sup>30</sup>, le peintre paraît travailler à renforcer l'illusion du volume de ses silhouettes en étoffant leur épaisseur par l'adjonction de ces «conseillers des grâces» judicieusement placés ou grâce à des musculatures exagérées, «à la Michel-Ange» comme dans le *Saint Symphorien*.

Pour finir, la troisième et ultime période, inaugurée par *L'Âge d'or*<sup>31</sup>, court jusqu'à la mort du peintre: c'est la phase de l'accomplissement et de la célébration



<sup>25</sup> Hattis, 1973.

<sup>26</sup> J.-A.-D. Ingres, *Le Martyre de Saint-Symphorien*, 1834, huile sur toile, 407 x 339 cm, Autun, Cathédrale Saint-Lazare.

<sup>27</sup> J.-A.-D. Ingres, *Le Comte Mathieu Molé*, 1834, huile sur toile, 147 x 114 cm, Paris, collection de Noailles.

<sup>28</sup> J.-A.-D. Ingres, *Étude pour le Portrait de Madame Béranger*, [1804], plume, encre brune, lavis brun et mine de plomb, 17,2 x 23,5 cm, Paris, musée du Louvre (num. d'inventaire RF 51891). En effet, derrière le portrait à l'encre brune, l'arrière de la tête de la jeune femme est schématiquement griffonné d'une mine de plomb très légère.

<sup>29</sup> J.-A.-D. Ingres, *Madame de Sennonnes*, 1814-1816, huile sur toile, 106 x 84 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts.

<sup>30</sup> J.-A.-D. Ingres, *Madame Moitessier assise*, 1852-1856, huile sur toile, 120 x 92 cm, Londres, National Gallery.

<sup>31</sup> J.-A.-D. Ingres, *L'Âge d'or*, 1842-49, fresque à l'huile sur enduit mural, 480 x 660 cm, Dampierre-en-Yvelines, château de Dampierre; J.-A.-D. Ingres, *L'Âge d'or*, 1862, huile sur toile, 46,4 x 61,9 cm, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum (inscription: «J. Ingres, Pint, MDCCCLXII/ AETATIS LXXXII») (numéro d'inventaire 1943.247, salle 2200).

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

de la peinture pleinement sculpturale, dont les épitomés sont *La Source*<sup>32</sup> ou *Le Bain turc*<sup>33</sup>.

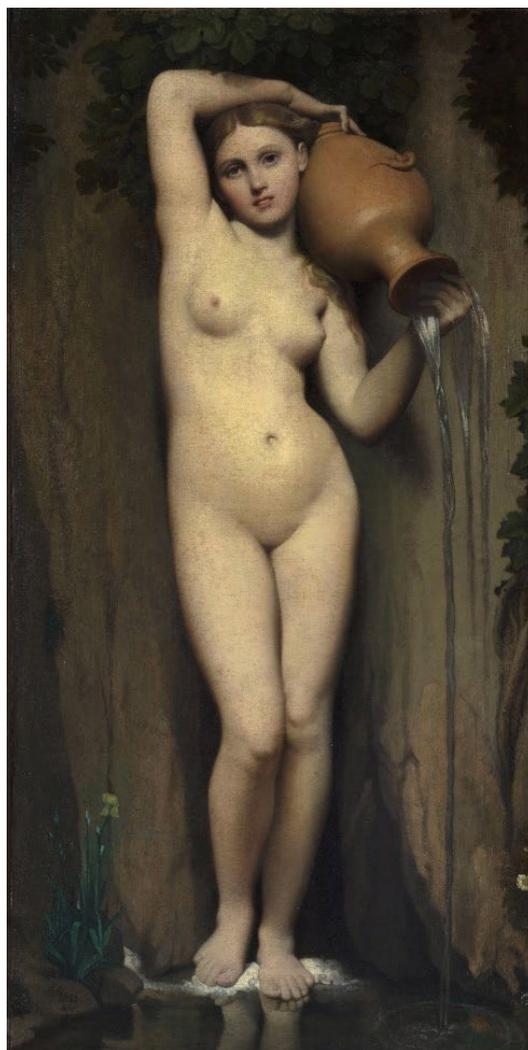


Figure 13. *La Source*, de Jean Auguste Dominique Ingres (1820-1856). Huile sur toile, 163 x 80 cm [Paris, Musée du Louvre (numéro d'inventaire R 219, dépôt au musée d'Orsay depuis 1986)]

<sup>32</sup> J.-A.-D. Ingres, *La Source*, 1820-1856, huile sur toile, 163 x 80 cm, Paris, Musée du Louvre (numéro d'inventaire RF 219, dépôt au musée d'Orsay depuis 1986).

<sup>33</sup> J.-A.-D. Ingres, *Le Bain turc*, 1859-1863, huile sur toile, diamètre 108 cm, Paris, Musée du Louvre.



3. LA «PEINTURE SCULPTURALE», LIEN ENTRE LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LE SACRE INTEMPOREL

Cependant ce découpage didactique qui schématise très fortement l'évolution du style sculptural ingresque, bien qu'utile pour se repérer dans la longue et foisonnante carrière d'Ingres, découvre *in fine* ses limites. La construction de la perspective, la force du modelé et la modulation du volume ne suffisent pas à rendre compte de la conquête ingresque d'une véritable sculpturalité en peinture. Cette vision valide mais simpliste échoue notamment à expliciter l'appropriation de la référence à la sculpture comme dispositif sémiotique. Nous complétons donc cette vision très linéaire par une deuxième proposition de grille de lecture, également chronologique, mais davantage liée aux ambitions intellectuelles d'Ingres. Nous mettons alors à jour une quête artistique qui dépasse l'individu et annonce déjà l'art contemporain tel que nous le connaissons, c'est-à-dire dans lequel la distinction traditionnelle entre peinture et sculpture apparaît bien souvent secondaire, voire obsolète.

En effet, au fur et à mesure du développement de son aisance artistique, Ingres a sélectionné des caractéristiques sculpturales, bien souvent d'origine antique, qu'il a mélangé de manière indissociable à sa propre technique picturale. Nous distinguons également trois grandes étapes dans ce processus grâce auquel le peintre a, petit à petit, réussi à incorporer sa culture de la sculpture dans un style sculptural toujours plus personnel.

Dans la première phase, Ingres «cite» littéralement des statues antiques connues, comme un gage de qualité de son art offert comme «au premier degré» à tout regardeur de tableau. L'on devine ainsi une pratique artistique encore mal assurée, puisqu'elle s'adresse finalement à tout amateur d'art comme à un jury du Prix de Rome, rompu à reconnaître les citations esthétiques juxtaposées des «bons élèves».

Dans un deuxième temps, l'artiste en vient à panacher ses assertions antiques d'allusions sculpturales plus contemporaines et moins universellement reconnaissables, qui témoignent d'une recherche esthétique permanente mais plus subtile.

Enfin, l'ultime phase de la *praxis* artistique d'Ingres correspond selon nous à une sorte de «sublimation» de la sculpture, qui est avant tout suggérée par une «stylisation sculpturale» de sa peinture même, qui implique notamment un jeu virtuose dans le rendu des plis et des drapés, une stylisation de la chair, l'emprunt de «postures sculpturales» pour renforcer l'action représentée ou la dimension psychologique d'un personnage, ainsi qu'une forme de «sanctuarisation» des figures au sein de la toile par des encadrements subtilement sculptés/architecturés.

Ce dernier point en particulier nous paraît typique de la sculpturalité de la peinture ingresque. Le *naiskos* (*ναῖσκος*), littéralement petit temple ou *naos*

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

(ναός), est un cadre sculpté hérité de l'Antiquité qui revêt une double fonction: celle d'encadrer l'image d'un disparu mais aussi celle d'une divinité. Son origine est à remettre dans le contexte de la croyance grecque au processus de l'apothéose (ἀποθέωσις), qui permettait aux héros d'aller littéralement auprès des Dieux et de s'assimiler à eux. La signification de cet édicule est donc ambiguë: il permet de rendre hommage à un défunt mais également de célébrer son passage vers l'Olympe, voire sa divinité nouvellement acquise. Nous proposons d'identifier ainsi plusieurs exemples de *naïskos* et de *crypto-naïskos* dans les toiles de l'artiste, qui se met progressivement à employer ces dispositifs sémiologiques en dehors de tout contexte antique. Cette dernière technique représente, selon nous, un potentiel accès vers l'éternité ménagé par le peintre pour ses personnages comme pour son art.



Figure 14. *Projet pour le tombeau de Lady Montague* de Jean Auguste Ingres (1860).  
Mine de plomb et aquarelle jaune, brune et bleue sur papier calque, 35,5 x 26,5 cm [Montauban,  
Musée Ingres (numéro d'inventaire RF 30283 recto, dépôt du musée du Département des Arts  
Graphiques du Louvre)]



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA  
DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA

La référence sculpturale plus ou moins évidente, d'abord citation littérale pour se faire ensuite plus subtile et discrète, sous forme d'allusion, de technique ou de cadre issue de la sculpture antique nous apparaît chez Ingres comme un catalyseur de la peinture et la voie vers une «apothéose» de cette branche de l'art. «L'apothéose» est alors à prendre au sens étymologique littéral, (*ἀποθέωσις*) c'est-à-dire qui place «auprès des dieux».

En effet dans l'Antiquité, les sculptures antiques étaient censées non pas seulement représenter mais bien personnifier les divinités. Ingres infuse sa peinture avec un culte sacré, celui d'un «Art véritable» réservé «aux vrais croyants» selon son expression, groupe au sein duquel il est, bien entendu, au premier rang, aux côtés de Phidias. La sculpture antique, ayant elle-même traversé quelques dizaines de siècles, apparaît donc au peintre du XIX<sup>e</sup> siècle comme un sûr élixir d'immortalité pour sa peinture.

Sur ce thème, nous suggérons à titre d'exemple un rapprochement visuel entre Ingres et Michel-Ange<sup>34</sup>: en se souvenant de l'œuvre sculptée pour le tombeau de Jules II représentant une jeune esclave enchaînée<sup>35</sup>, nous proposons de voir, dans le rocher auquel est enchaînée la jeune captive de *L'Angélique* d'Ingres<sup>36</sup>, une forme de stèle transposée sur la toile: le corps voluptueux de la jeune femme chantée par l'Arioste semble faire corps avec la roche grise dont les reliefs redisent les formes; retenue au rocher par des liens, la beauté tragique de l'héroïne l'apparente à une divinité de l'amour présentée dans un écrin de pierre qui lui confère l'éternité.

Force est encore de constater que la sculpture correspond au geste originel du Créateur, c'est-à-dire à celui du démiurge donnant vie à sa créature d'argile. De ce point de vue, l'art de la sculpture recèle une force symbolique extrêmement puissante, dont naît d'ailleurs le mythe antique de Pygmalion, mais aussi de nombreux mythes fondateurs de la civilisation humaine, au premier rang desquels le livre de la Genèse, dans lequel Yahvé Dieu crée Adam en le modelant dans de l'argile. Dans l'Égypte antique, le très ancien dieu Khnoum était réputé pour créer chaque homme sur son tour de potier grâce au limon du Nil. Enfin la divinité sumérienne Aruru crée le héros Enkidu, adversaire de Gilgamesh, également à partir d'un peu d'argile. Plus récemment, la légende du grand rabbin de Prague qui fit surgir un Golem de l'argile, littéralement une «masse informe et

<sup>34</sup> Hypothèse formulée pour la première fois dans notre thèse, Stackler, 2021.

<sup>35</sup> Michel-Ange, *Jeune esclave s'éveillant pour le tombeau de Jules II* (statue inachevée), v. 1532, haut-relief en marbre, hauteur 235 cm, Florence, Galleria dell'Accademia.

<sup>36</sup> J.-A.-D. Ingres, *Roger délivrant Angélique* (*Angelica saved by Ruggiero*), 1819-1839, huile sur toile, 47,6 x 39,4 cm, Londres, National Gallery (numéro d'inventaire NG 3292, salle 45).

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

inachevée» en hébreu, montre encore à quel point la pratique artistique du modelage et de la sculpture possède un arrière-plan symbolique chargé dans la civilisation judéo-chrétienne qui est celle d'Ingres.



Figure 15. *Jeune esclave s'éveillant pour le tombeau de Jules II (statue inachevée)* de Michel-Ange (v. 1532). Haut-relief en marbre, hauteur 235 cm (Florence, Galleria dell'Academia) (©Jörg Bittner Unna)

Figure 16. *Roger délivrant Angélique (Angelica saved by Ruggiero)* de Jean Auguste Dominique Ingres (1819-1839). Huile sur toile, 47,6 x 39,4 cm [Londres, National Gallery (numéro d'inventaire NG 3292, salle 45)]

La «sculpturalité» qu'Ingres conquiert en peinture au fur et à mesure de sa carrière lui sert à transcender son art jusqu'à lui conférer les caractéristiques d'une production sacrée. Et c'est la sacralité même de son style sculptural qui devient la caution de la valeur de son art. La peinture d'Ingres se détache progressivement des jugements de valeur fournis par les institutions traditionnelles pour élaborer sa propre jauge, exclusivement constituée de références à l'art des Grecs et de Phidias ou d'allusions plus anonymes empruntées au geste artistique le plus primordial, celui d'un créateur faisant advenir le monde par le modelage de la glaise.

### CONCLUSION

En conclusion, l'œuvre d'Ingres constitue donc un point de bascule important pour l'art européen comme point de départ d'une tentative «d'autonomisation» de la peinture vis-à-vis du contexte socio-culturel qui le voit naître; désormais, la peinture acquiert ses lettres de noblesse non pas tant par référence à des critères édictés par des institutions politiques ou académiques forcément



transitoires, mais par une sorte d'insularisation progressive vis-à-vis de celles-ci. Ce changement s'opère au bénéfice de références artistiques soigneusement sélectionnées par le maître depuis le début de la civilisation occidentale, imposant ainsi en creux l'idée d'une permanence de l'art sur les véhicules de pouvoir éphémères. Cette nouvelle façon de peindre tire sa valeur d'une cohérence, construite par Ingres, avec des artistes et des techniques qui l'ont précédée, et comme isolément par rapport aux paramètres historiques et esthétiques ayant permis son éclosion. Ainsi, les motifs ingresques ont une postérité bien plus large que celle de bien d'autres artistes en raison même de cette prétention, certainement outrecuidante, à sélectionner et diffuser la beauté selon des critères artistiques rigoureux mais supposément indépendants de leur contexte d'apparition ou de leurs supports matériels.

Ingres inaugure un nouveau chapitre de l'histoire de l'art où la peinture d'histoire, c'est-à-dire la plus noble, n'est plus consacrée comme telle grâce à un sujet qui serait considéré comme assez sérieux pour élever l'âme du spectateur, mais bien grâce à la manière dont l'artiste le traite. Alors, ce n'est plus le sujet qui rend le tableau digne d'être admis en tant que comme un tableau d'histoire mais c'est bien la peinture sculpturale qui vient anoblir tout sujet ou figure choisi par le peintre et le rendre digne de figurer tout en haut de la hiérarchie des genres telle qu'elle fut décrite par Félibien. Bien qu'elle soit encore assujettie à la figuration, la peinture d'Ingres, transcendée par la sculpture, ouvre même la voie à une élévation de l'art par rapport aux autres domaines de la vie intellectuelle. Désormais l'art ne cherche plus sa validation qu'en lui-même, par un jeu d'auto-référence, voire d'autotélisme, qui sera perfectionné au siècle suivant. En cela Ingres est certainement le premier peintre à rejoindre, non par une prise de position explicite mais par une patiente *praxis*, la doctrine théorisée par le poète et critique d'art Théophile Gautier. Ce dernier a d'ailleurs défendu avec ferveur et constance l'œuvre d'Ingres au cours de leurs carrières respectives, entremêlant ses vers de descriptions de tableaux ingresques. Le poème emblématique «de la Femme», opportunément intitulé «Marbre de Paros»<sup>37</sup>, cite d'ailleurs nommément le peintre Ingres (deux strophes après Phidias!) et sonne comme une

<sup>37</sup> Gautier, 1981 [1852]. «Le poème de la Femme» sous-titré «Marbre de Paros», première publication dans la *Revue des deux mondes* le 15 janvier 1849 avec «Affinités secrètes» et «Symphonie en blanc majeur» sous le titre général «Variations nouvelles sur de vieux thèmes» puis dans *Émaux et Camées* en 1852: «Pour Apelle ou pour Cléomène, / Elle semblait, marbre de chair, / En Vénus Anadyomène / Poser nue au bord de la mer. [...] Mais bientôt, lasse d'art antique, / De Phidias et de Vénus, / Dans une autre stance plastique / Elle groupe ses charmes nus. Sur un tapis de Cachemire, / C'est la sultane du sérail, / Riant au miroir qui l'admire / Avec un rire de corail; La Géorgienne indolente, / Avec son souple narguilhé, / Étalant sa hanche opulente, / Un pied sous l'autre replié. Et, comme l'odalisque d'Ingres, / De ses reins cambrant les rondeurs, / En dépit des vertus malingres, / En dépit des maigres pudeurs!».

## LE PROJET DE «PEINTURE SCULPTURALE» CHEZ INGRES

confirmation poétique de l'avènement d'un temps nouveau dans la peinture européenne, celui de l'art pour l'art.

### BIBLIOGRAPHIE

- Alain [Émile-Auguste Chartier], *Idées*, Paris, Flammarion, 1983.
- Cogniat, Raymond, *Écrits sur l'Art. Textes recueillis dans les carnets et dans la correspondance de Ingres*, Paris, La Jeune Parque, 1947.
- Delaborde, Henri, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Henri Plon, 1870.
- Delécluze, Étienne-Jean, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris, Didier libraire-éditeur, 1855.
- Démoris, René, «*La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières*», dans *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, éd. George Roques, Nîmes, Jacqueline Chambon 2000, pp. 53-66.
- Gautier, Théophile, *Émaux et camées*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1981.
- Hattis, Phyllis, *Ingres' Sculptural Style: A Group of Unknown Drawings*. Fogg Art Museum, Harvard University (February-11 March 1973), Cambridge, Harvard College, 1973.
- Homère, *Odyssée*, éd. Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Flammarion, 2017.
- Kiourtsakis, Yannis, «*Patrie. Exil. Nostos*», *Sens Public*, 3 mars 2012.
- Lami, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, **Tome premier, 1910, Tome deuxième, 1911**.
- Navarro, Carlos G. et Vincent Pomarède, Vincent (dir.), *Ingres*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- Platon, *Ménon*, éd. Monique Canto-Sperber Paris, Flammarion, ed. Monique Canto-Sperber 1991.
- Picard-Cajan, Pascale, *Ingres et l'Antique: étude d'un fonds documentaire consacré à la céramique grecque*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1995.
- Rosenblum, Robert, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Paris, Cercle d'Art, 1968.
- Siegfried, Susan, *Ingres, Painting reimagined*, London, Yale University Press, 2009.
- Stackler, Apollonia, *Ingres et la Sculpture*, Paris, Sorbonne-Université, 2021.
- Thoré, Théophile, *Le Salon de 1846, précédé d'une lettre à George Sand*, Paris, Alliance des Arts, 1846.
- Vigne, Georges, «*L'Apothéose d'Homère ou L'Antiquité apprivoisée*», dans *Ingres et l'antique: L'illusion grecque*, dir. Pascale Picard-Cajan, Arles, Actes sud, 2006, pp. 180-188.
- Viguié-Dutheil, Florence (dir.), *Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929). Sculptures*, Montauban, Musée Ingres, 2001.
- Waquet, Jean-Claude, «*Portrait d'un artiste mineur: Jean-Marie-Joseph Ingres (1755-1814) d'après des documents inédits*», *Bulletin du Musée Ingres*, 41, 1978, pp. 31-40.



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE  
HISTORIA DEL ARTE  
Y GEOGRAFÍA