Jean-Auguste-Dominique Ingres

Gaétan Picon, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Éditions d'Art Albert Skira, coll. « Découverte du XIX^e siècle », Genève, 1980, 156 p.

Fernand Ouellette

Volume 23, numéro 3 (135), mai-juin 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60283ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1981). Compte rendu de [Jean-Auguste-Dominique Ingres / Gaétan Picon, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Éditions d'Art Albert Skira, coll. « Découverte du XIX^e siècle », Genève, 1980, 156 p.] *Liberté*, 23(3), 74–81.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

Où il y a lumière il y a esprit.

Derain

*Jean-Auguste-Dominique Ingres**

Je voudrais bien prendre le contre-pied des jugements sur l'œuvre de monsieur Ingres, faire basculer cette tradition qui en fait un maître du portrait et du nu, mais je n'y parviens pas. Autant ses tableaux d'histoire m'ennuient, autant ses portraits de femme et ses nus me subjuguent. Ingres me convainc par l'évidence du style.

Jamais il ne s'abandonne au délire, à la fièvre (Ingres n'est pas un romantique). Il prend possession de la forme avec une passion contenue. Il sent la justesse des formes comme la « justesse des sons » (René Huyghe). Élie Faure affirme abruptement qu'Ingres « est un bourgeois de son temps, rué à l'assaut de la forme, comme le notaire ou le banquier à l'assaut de l'argent ». Lorsqu'il aborde l'histoire, c'est avec un souci d'archéologue et une probité de bourgeois. Non avec l'énergie de la passion ou la lucidité du regard. Mais d'ailleurs de quelle histoire s'agit-il ? Certainement pas de *son* histoire, celle de l'époque à laquelle il appartient. Ingres rêve une certaine Antiquité, quelques images de la Renaissance. Il a tout du réactionnaire, mais ce réaction-

* de Gaétan Picon, Éditions d'Art Albert Skira, coll. « Découverte du XIX^e siècle », Genève, 1980, 156 p., 31,5X35 cm, 50 reproductions en couleurs, 100 documents en noir et blanc.

naire prépare une révolution de la plastique. Même si ce « révolutionnaire » a parfois davantage les qualités de l'artisan génial que celles de l'artiste inspiré, imaginatif. En prenant la direction de la Villa Médicis, à Rome, il est même devenu rapidement « doctrinaire, sectaire, intransigeant ».

Sans doute Ingres s'oppose-t-il naturellement à Delacroix. Mais cette opposition ne se réduit pas à un conflit d'esthétiques. Il serait trop simple de dresser l'une contre l'autre l'esthétique de la couleur, de la violence et l'esthétique de la ligne, de la contemplation. Ingres est également un excellent coloriste. Un antagonisme plus profond rend leurs démarches inconciliables. Comment monsieur Ingres, le probe bourgeois, l'artisan tenace, aurait-il pu accueillir la vision des « apôtres du laid » ? Ce « citoyen d'un peuple de statues », comme on l'a appelé méchamment, aurait pu recevoir l'immense *Mort de Sardanapale* ? Ou le portrait d'une mulâtresse, ou encore le tableau intitulé *la Baigneuse* ? De plus, comment n'aurait-il pas eu horreur du *Radeau de la Méduse* ? Comment le préraphaélite, le fervent du lisse, qui se voulait plus que tout *peintre d'histoire*, aurait-il pu affronter, tolérer le jeune peintre des cadavres, des têtes de suppliciés, des fragments anatomiques vus comme de la viande de boucherie sur l'égal ? Car Géricault n'était pas un peintre d'histoire, il était un prophète de l'Histoire avec ses hurlements, ses décapités, ses tragédies. Ce n'est pas une femme, comme celle d'Ingres, qui lui aurait jeté un châte sur la tête pour qu'il ne voie pas les plaies d'un mendiant sur la route de Tivoli. On ne saurait imaginer non plus un dessinateur plus éloigné d'Ingres que Piranèse qui se concentrait sur les jambes ulcérées. Mais Ingres ne pouvait pas davantage regarder Daumier et ses nourrices puissantes. Ni Courbet. Ni Manet. Ni Degas. Tout son art s'élève contre « l'expressif, l'utile, le social ». Pendant la révolution de 1848, comme l'a souligné Jean Guichard-Meili, il peignait tranquillement sa *Vénus Anadyomène*. Il montrait ainsi qu'il ne voulait pas être de son « siècle apostat ».

*

La femme d'Ingres, la glorieuse, la « junonienne » du XIX^e siècle, est profondément rêvée par un homme qui est littérale-

ment sous son joug, car d'elle dépendait toute sa puissance de rêverie. La femme sera, dit Claude Roger-Marx, le « seul paysage qui l'ait ravi ». Mais il ne faut pas oublier que cette femme en gloire, règle générale, était la livrée d'un bourgeois qui la possédait. Elle arborait une vertu qui était le symbole de la solidité de la famille, bref du domaine qui appartenait à l'homme. Pour connaître la femme dans sa rêverie et sa mélancolie, il faut plutôt se tourner vers Corot, le doux ; pour dénoncer sa servitude, il faut recourir à Daumier ; pour la surprendre dans son intimité, à Degas ; pour saisir sa dégradation, à Toulouse-Lautrec. En somme, Ingres peint l'image d'un idéal, d'une idée qu'il se fait de la femme après avoir longtemps médité les œuvres de Raphaël. Et lorsqu'il affirme, décontenancé par le tableau à faire, que ce portrait de femme est « infaisable », c'est non pas qu'il n'en a pas l'idée (aurait dit Derain), c'est qu'il attend le « miracle ». Et si nous passons en revue quelques-uns de ses portraits de femme, c'est bien ce qu'il a atteint : le miracle. On comprend mieux sa confiance à Amaury-Duval : « Un portrait de femme. Rien au monde n'est plus difficile, c'est infaisable. » Ce qui était sinon infaisable, du moins difficile, c'était précisément cette « reconstruction idéale des individus » qu'a bien sentie Baudelaire chez Ingres.

Comme l'a remarqué Gaétan Picon, dans le « corps glorieux » de la femme « la chair et l'étoffe se mêlent dans la même tunique ». Le peintre s'efforce précisément de voir la tunique invisible qui donne au corps sa présence, mais un corps bien entendu qui ne serait plus celui de la princesse de Broglie, mais plutôt cette forme majestueuse devenue tableau. (Non sans le détour parfois d'un dessin qui cherche la pause en mettant impudiquement le corps de la princesse à nu. Ingres se prépare toujours au tableau par le dessin.)

*

Madame Philibert Rivière (1805, musée du Louvre)

Elle a du nonchaloir dans le brun du regard. Nulle trace du labeur de l'idée. Sa grande liberté de lignes provient de la profusion des étoffes et de leurs plis. Velours, tulle. Et le superbe châle de l'Inde qui régenté les longues courbes du bras et des

épaules accordées au format ovale, dira Daniel Ternois. Ingres a bien pensé son tableau en « tout », il est *tout* dans son regard.

Madame Duvaucay (Devauçay) (1807, musée Condé, Chantilly)

C'est l'un des deux portraits peints à la Villa Médicis durant son pensionnat. Le portrait de la « Napolitaine Alquier » est un hommage à l'ovale, la mise en abyme des ovales. L'ovale de la tête, l'ovale du visage, l'ovale du corps, l'ovale du fauteuil. Ainsi la courbe du fauteuil est un écho rouge qui amplifie la courbe de l'épaule et du bras. La courbe du fauteuil est prolongée par le châle. Châle jaune-or sur robe brun-noir de velours à reflets jaunes. Non seulement il y a contemplation de l'ovale parfait du visage, mais toute la mise en scène du peintre imagine une harmonie d'ovales. C'est le mode musical qui se dégage. Si bien que, reconnaissable par les siens, madame Duvaucay n'en est pas moins « délivrée » du temps. Et la « beauté inexpressive des visages d'Ingres » apparaît.

Madame de Senones (Senonnes) (1814, Musée des Beaux-Arts de Nantes).

Le corps repose dans la trace de l'ovale. On dirait la maturation d'une forme où le rouge et l'or se nourrissent l'un de l'autre. Une forme telle qu'en l'éternité. Là encore l'ovale du visage est repris par la courbe du bras. Le châle de l'Inde revient comme un motif, tel le tapis persan chez Vermeer. Somptuosités des étoffes par la qualité du velours rouge et du satin or. Sons subtils, accords des galons gris argenté, des boucles d'oreille, des colliers et des bagues. Tout s'allège dans les ornements de dentelle, col sur champ de tulle et manchettes, comme des fleurs laiteuses poussant du rose de la chair.

Chose étrange, Ingres a déposé sa signature incomplète I N G, sa carte de visite esquissée, dans le cadre du miroir. Comme s'il avait voulu être *reçu* par cette femme, objet de son désir inavouable. Le miroir fait partie de la scène, feutre des fragments d'image dont Ingres voudrait prolonger silencieusement le souvenir en les reflétant.

Le Portrait de la vicomtesse d'Haussonville (1845, Frick Collection, New York).

Nous changeons de gamme. Le satin lumineux de la robe, les murs tendus de tissu, la cheminée ont des tons froids. Le bleu

gris domine. Mais ici et là les tons sont réchauffés par un ruban rouge, des fleurs, un châle ocreux sur le fauteuil. Et surtout le satin s'anime merveilleusement par les plis multiples comme une surface d'eau. (Ingres est un maître des plis.) Le peintre est fasciné par la ligne gracieuse de la nuque et de la naissance des épaules. Il nous offre son reflet dans la glace comme un objet secret du désir. Il dérobe sans cesse ce qui ferait trop émouvoir le regard, le détournant de la contemplation des formes. Cette nuque, véritable thème chez Ingres, sera sublimée dans le personnage principal du *Bain turc*. Madame D'Haussonville c'est Stratonice, c'est « l'attitude classique dite de la *Pudicité* » (D. Ter-nois).

Le Portrait de madame de Moitessier (1856, National Gallery, Londres)

Voici « l'apparition triomphante » (G. Picon). La femme « junonienne » dont parlait Théophile Gauthier. Elle a la plénitude d'un champ de fleurs au mois de juillet. Nulle trace d'intériorité comme dans le portrait de madame Rivière. La vérité de son visage tient au repos lumineux de sa matière picturale, à son « retrait » dit Picon. Ingres ne sacrifie pas la ligne au travail du temps (comme il le fera dans le visage de Cherubini). Picon dira justement : « Un regard sans histoire rencontre le regard ! — ou le corps — d'êtres sans histoire. » Le « vêtement est le corps ». Tout y est peinture. Il n'est pas étonnant qu'Ingres ait mis tant d'années à parfaire « l'infaisable ».

*

L'œuvre d'Ingres est de la nature de l'obsession, d'une lente et tenace passion. Si tout créateur est tiré, aspiré de lui-même par son *désir*, ce phantasme qui le porte, cette image, a pour lui la qualité du *sacré*, ce qui est à vrai dire indicible, irréductible. En ce sens, la forme faite femme fut pour Ingres la projection du sacré même. On ne pourrait comprendre autrement cette fixation sur deux ou trois personnages qui ont donné de l'être à son monde intérieur. On peut dire qu'Ingres peint une femme avec l'admirable tremblement du regard (pour évoquer ici Chateaubriand), qu'il est en voie de catharsis. Il peint le « corps vénusien », la « chair non susceptible de chute mais vouée totale-

ment à l'attrait », remarque Robert Marteau. Une chair, une vénusté que ni le temps ni la décomposition ne peuvent altérer ou abolir.

Dès *la Baigneuse à mi-corps* (1807, musée Bonnat, Bayonne), le dos apparaît dans sa douceur. Ainsi le profil du visage et du sein. L'art grec, le dessin de Flaxman sont derrière. La lumière se fixe sur l'épaule et le côté du corps. Ce qui est occulté, bien entendu, c'est le corps entier que le regard ne saurait affronter encore sans trouble. Ingres nous dissimule ce qu'il ne peut contempler, tant sa passion est profonde. Cette musique du dos et de la nuque se prolonge dans cette merveille qu'est *la Baigneuse de Valpinçon* (1808, musée du Louvre). Sur un fond gris-tourterelle soutenu, puis gris-perle (me semble-t-il, car la mémoire de l'œil s'effrite rapidement), ou blanc gris gorge-de-pigeon, l'ivoire du dos. (En effet, il me reste une impression d'ivoire plus que de jaune d'or ou de blé.) Une lumière digne de Vermeer l'avive, comme elle effleure le blanc nacré de la couche. Nous savons que le même modèle reviendra dans *la Petite Baigneuse de harem* de 1828 (musée du Louvre), puis dans le célèbre *Bain Turc*.

Avec *la Grande Odalisque* (1814, musée du Louvre), une autre image de femme surgit. Celle-ci manifeste l'ovale du visage que privilégiait Raphaël. La nécessité du style est telle que le bras s'allonge ainsi que la hanche. « L'autonomie de la courbe » (Jean Clay) prédomine sur la vérité de l'anatomie. D'ailleurs ce sont ses imperfections, écrit Lionello Venturi, qui sont artistiques. La plénitude ronde de la fesse est pudiquement cachée, et le pli de la cuisse et de la fesse bien ombragé. Il faut à cet art une pudeur constante pour que le regard ne s'enlise pas dans le marais du trouble. Car « le trouble est un aveuglement » (Piccon). Si l'irradiation sensuelle de la forme est trop forte, le contemplateur ne parvient plus à la délimiter, à la fixer avec son regard, bref ! il ne la voit plus. La qualité de cet érotisme tient à sa délicatesse, à sa maîtrise de la concupiscence, à la légèreté de son émoi.

Avec *Roger délivrant Angélique* (1819, musée du Louvre), Ingres se mesure en quelque sorte au corps vu de face. Il s'identifie au héros. Comme s'il avait dû longuement polir son regard, ou bien le tamiser, avant de le laisser libre de voir le corps avec ses seins, son ventre, son sexe et ses cuisses. Mais il donne au cou la courbe d'un sein. Si bien que ce cou-sein produit un effet de

sourdine, atténuée la forme trop parfaitement provocante des seins. Nous retrouvons le même personnage féminin dans quelques odalisques et dans *la Source* ou *Vénus Anadyomène*.

Avec *l'Odalisque à l'esclave* (1840, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.), Ingres s'abandonne à la volupté sensuelle. La chevelure d'un roux vénitien abonde. Le corps est enveloppé en partie dans une étoffe blanche légère qui le caresse, le voile ou le dévoile. Le peintre équilibre la forme bellement ambrée, adoucit son impact en la mettant en scène dans une profusion de lignes et de couleurs, l'enferme en quelque sorte dans une « chambre-écrin ». Dans une autre *Odalisque à l'esclave* (1842, The Walters Art Gallery, Baltimore), le tissu accentue l'effet de transparence. Le corps y est mois chauffé par l'atmosphère puisque le mur du fond s'ouvre sur un ciel et des arbres. La bouche reste entrouverte. Et le regard est sans âme, *sans regard*, comme celui de la plupart des odalisques du *Bain turc*, comme le regard « inhumain » de Zeus. D'une certaine façon, Ingres est passionnément amoureux d'une *forme*. La contempler lui suffit. Il ne saurait y avoir d'échanges entre le nu, la musicienne et le cerbère-eunuque.

Le Bain turc (1863, musée du Louvre) peint alors qu'Ingres est un vieillard, est l'aboutissement d'une contemplation qui a duré près de soixante ans. Elle est son *œuvre*. Elle est sa transgression. Avec la multitude il se détache de l'obsession du corps, quand ce phantasme typique d'Occidental paraît prendre forme. Il ouvre le *haram*, ou l'espace défendu, sacré. En fait cette multitude de corps n'a pas d'autre fonction que d'atteindre à la matière raffinée, digne du corps spirituel choisi par la lumière. Le corps multiple des odalisques est transmuté. Ingres *trouve* (mais à la suite d'une longue aventure, d'une patiente vigile) dans le creuset de son désir, une matière si fine qu'elle irradie parfois dans un sourire, comme un signe-relais de l'esprit qui s'accomplit dans la musicienne, personnage central du tableau. Car il ne saurait être question de femmes. Ainsi, au lieu de voir dans *le Bain turc* un amas d'asticots ou de « larves » (Claudé), j'y vois une matière « d'or éteint » soutenant l'esprit de la lumière qui touche la nuque, l'épaule et le dos. Et dans ce tondo (vu d'abord comme un rectangle), où tout semble matière, la musique monte par la qualité de la lumière. Ingres a opéré sa plus profonde synthèse. On peut parler de *l'œuvre au corps*, sans offenser

l'alchimiste. Si bien qu'aucune œuvre d'Ingres n'exalte mieux l'esprit. D'une certaine façon le contemplateur-voyeur (comment l'appeler ?) a réussi à sublimer son vieux phantasme, à s'en libérer pour mieux affronter la mort. Ici prend tout son sens la remarque du peintre : « Le calme est la première beauté du corps. » Ingres a sans doute franchi la sphère du trouble, puisqu'il voit magnifiquement. Il a peut-être enfin accédé à l'âme, ou du moins à son Orient intime.

Comme l'écrit René Huyghe, si Ingres « n'a pas de vie intérieure, (il) a du moins une conscience, il est une conscience entêtée, inébranlable ». Daniel Ternois affirme au sujet de son art que c'est « un art volontaire, intellectuel qui tend à l'abstraction de la géométrie ». Ingres avait une vision platonicienne de la forme. C'était sa façon de spiritualiser la matière, l'objet de son désir. Et c'est par cette intuition de l'abstraction (qui était sa spiritualité propre, la lumière de son esprit) qu'il demeure actuel.

*

Le texte de Gaétan Picon foisonne de trouvailles. Picon ne fréquentait-il pas depuis toujours le musée Ingres de Montauban ? Mais on ne peut pas plus rendre compte du texte de Picon que de celui d'un Malraux. Un regard éclairé par l'intelligence, nourri par toute la peinture d'Occident, se promène sur les formes, les lignes et les couleurs. Il enserme les œuvres dans un réseau où tout est correspondance. Sans une admiration vive nul n'atteint à ce bonheur d'écriture et de pensée.

Pour se rendre compte de la qualité des reproductions de Skira, il suffit de comparer l'ouvrage de Picon à celui de Daniel Ternois qui est paru récemment chez Fernand Nathan*. Lire Picon, parcourir les pages du Skira est en soi une fête. Mais, sur un autre plan, par son exactitude, sa somme de documents, sa connaissance de l'œuvre, l'ouvrage du conservateur du musée Ingres me semble également indispensable. Si bien que pour le passionné d'Ingres les deux albums sont parfaitement complémentaires.

* Paris, 1980, 192 p., incluant le catalogue de l'œuvre peint, de multiples reproductions en couleurs et en noir et blanc.