

Collection Carte blanche

Catherine Lépront

INGRES OMBRES PERMANENTES

Belles feuilles du musée Ingres de Montauban

Ce livre accompagne l'exposition présentée à Montauban
au musée Ingres du 21 mars 2008 au 29 juin 2008, et à Paris
au musée de la Vie romantique, du 16 septembre 2008 au 4 janvier 2009

© Musée Ingres de Montauban, 2008
© Le Passage Paris-New York Editions, 2008

ISBN 978-2-84742-114-9



LEPASSAGE

Musée Ingres



Le musée Ingres de Montauban tient à exprimer sa profonde reconnaissance à tous ceux qui se sont associés à cette exposition, réalisée à partir du seul fonds du musée Ingres, en particulier :

Adrien Goetz

au Musée de la Vie romantique :

Daniel Marchesseau, conservateur général du patrimoine, directeur

Catherine de Bourgoing, adjointe au directeur

Solange Thierry, présidente des Amis du musée de la Vie romantique

Et pour leur fidèle soutien :

La Société des Amis du musée Ingres

Françoise Cambriel, présidente

Préface

Qu'attend-on d'un écrivain qui parle d'art ? Depuis Diderot et ses Salons, l'exercice ne cesse de fasciner les plus grandes plumes au point de constituer, au sein même de la littérature, un genre à part, distinct de la fiction, de la poésie ou encore de l'essai. Que ne peuvent donc dire, malgré, parfois, de très grandes qualités, les textes écrits par les historiens ou les critiques d'art ? Quel est cet espace mystérieux qu'arrivent à explorer et surtout à dire les auteurs et eux seuls ? Quels mots pour la peinture ? Pourquoi rajouter à ceux précis, efficaces et rigoureux du discours historiciste, les mots singuliers de la littérature ?

C'est sans doute l'attrait des territoires inconnus, lieux de transversalités improbables entre formes et langages, qui conduit à l'invention sans limite, l'esprit libéré des cloisonnements et des hiérarchies habituelles. Cela a donné lieu à de sublimes visions où dans une même pulsion, une création se superpose à une autre. Qui ne se souvient du fabuleux « oreiller de chair fraîche » de Baudelaire à propos de Rubens ou encore du petit pan de mur jaune décrit par Proust résumant à lui seul la science de Vermeer. René Char, Michel Butor, plus récemment Pascal Quignard et tant d'autres ont à leur tour suivi ces sentiers avec bonheur.

Ingres mérite ces regards lui aussi et son art appelle le verbe. Charles Baudelaire et Théophile Gautier ont cédé les premiers à ses sirènes devant *La Grande Odalisque*, l'auteur des *Fleurs du mal* s'étonnant de « ce nombril qui s'égare vers les côtes [ou de ce] sein qui pointe trop vers l'aisselle », le second chantant « l'élégance abandonnée dans ces longs membres qui filent comme des tiges de fleurs au courant de l'eau ».

Depuis, d'autres écrivains se sont penchés sur le maître de Montauban. Aujourd'hui, c'est au tour de Catherine Lépront de nous éveiller à Ingres. Cette romancière, nouvelliste, essayiste et dramaturge, auteur d'une trentaine d'ouvrages dont un essai sur Caspar David Friedrich, a consacré l'an dernier un livre entier à sonder les mécanismes de la création artistique, qu'elle soit picturale, littéraire ou musicale, à travers les exemples de Flaubert, Delacroix, Rembrandt, Mozart... Elle introduisait alors ce recueil intitulé *Entre le silence et l'œuvre* par ces mots : « [...] de toutes les activités humaines, c'est la création artistique, ses motifs et processus, et bien sûr l'œuvre qui en est le fruit, qui me semble toujours la plus bouleversante, la plus énigmatique. C'est elle ici que j'interroge. Je l'interroge par le biais de la littérature qui est le moyen de ma propre activité artistique, mais aussi celui dont je dispose pour entrer en intelligence avec les œuvres d'art, littéraires, musicales, picturales qui nous auront été léguées. »

Cette quête lui a ouvert les tiroirs du musée où son œil étonnant a su dénicher des merveilles et sa plume élégante mettre à jour la dramaturgie mise en place par le peintre, quitte à convoquer chez Ingres les fantômes d'Hiroshima. Que l'on se rassure cependant, le chemin est facile pour le lecteur. Il suffit de se laisser conduire par cette main vagabonde au fil des pages et des images.

Florence Viguiet-Dutheil
Conservatrice du musée Ingres

Sommaire

Le Martyre de saint Symphorien (1)	17
Le geste d'Auguste	21
Le Martyre de saint Symphorien (2)	33
Extravagances	39
Ombres permanentes	49
Le Martyre de saint Symphorien (3)	53
Pouvoir, art, savoir	63
Foule	73
Individus	79
Les larmes du père	83
Le cas du lapidateur	87
L'illogisme du rêve	103
Nus	109
Drapés	113
Portraits	137

À la mémoire de ma cousine Béatrice Caufman, dont la pensée ne m'a pas quittée durant la rédaction de cet ouvrage.

Toute ma reconnaissance va à mon mari Marc de Launay, à mes enfants Audrey, Marie, Raphaëlle et Jonathan, à ma tante et mon oncle Monique et Yves Ghnassia et à mon amie Rodica Arion-Crépon pour le réconfort que, chacun à sa manière, ils m'ont apporté.

Mes vifs remerciements à Marike Gauthier pour la liberté dans laquelle elle m'a laissée travailler et pour sa présence, aussi constante que discrète, à Florence Viguiier pour l'accueil chaleureux qu'elle m'a réservé au musée de Montauban et pour son soutien permanent, et à Aliette Armel pour la confiance qu'elle m'a accordée.



1. *Le Martyre de saint Symphorien*
Huile sur toile, 1834, 407 x 339 cm.
Cathédrale Saint-Lazare, Autun, France

Après treize années passées à Rome et quatre à Florence, Ingres est de retour à Paris et entend bien y rester. Et y jouir *ad aeternam* de la glorieuse réputation qu'il s'est enfin et unanimement taillée, à quarante-quatre ans, avec le *Vœu de Louis XIII* exécuté pour la cathédrale de Montauban et présenté au Salon de 1824, il n'est pas indifférent aux honneurs. Et y vivre plus dignement qu'il ne l'a fait ces derniers temps à Florence, après que, comme il l'a écrit à Gilibert, son vieil ami montalbanais, *la chute de la famille Murat à Naples*, qui a suivi celle de Napoléon, *m'a ruiné par des tableaux perdus ou vendus sans être payés*, tandis que sa femme Madeleine Chapelle se plaignait à son élève Amaury-Duval d'avoir *connu la misère, pas de pain parfois, et plus de crédit chez le boulanger*.

(Madeleine, l'ancienne modiste de Guéret, était venue épouser Ingres à Rome, en 1813, alors qu'elle ne l'avait jamais vu, sinon sur un auto-portrait dont elle a dit en souriant qu'il n'était guère fidèle à son modèle et n'avouait pas tout : Ingres est laid, comme le montre une photographie d'Adolphe Eugène Disderi, mais aussi très, très petit, *un petit bout d'homme qui me va à l'aisselle*, témoigne Lefrançois, un autre de ses élèves.)

L'Académie octroie à Ingres mille cinq cents francs par an puis un logement, il enseigne et a un atelier aux Beaux-Arts, un atelier privé, il y a des commandes à honorer et deux Salons à préparer, ceux de 1828 et de 1834. Vierges ou déclinaisons de sa baigneuse de dos, et de la grande odalisque et de la dormeuse perdue exécutées pour Caroline Murat, premières esquisses du bain turc, reprises de ses œuvres antérieures – *Paolo et Francesca*, *Virgile lisant l'Énéide*, *Stratonice* –, portraits, études et exécution de *L'Apothéose d'Homère* pour le plafond du Louvre et du *Martyre de saint Symphorien* pour la cathédrale d'Autun, sujets et genres on ne peut plus divers, dans des esthétiques tout aussi diverses, il mène tout cela de front. Et même, selon Lefrançois, *avec toute l'activité fiévreuse d'un jeune homme. Il y a tout le feu des méridionaux dans son enthousiasme d'artiste.*

Et ainsi pendant dix ans jusqu'en 1834. Ingres est alors dans une période féconde.



2. Croquis des personnages principaux,
la mère pâmée dans les bras du père,
saint Symphorien entre deux lecteurs
(étude pour *Le Martyre de saint Symphorien*)
Mine de plomb (reprise à la pointe)
sur papier, 23,6 x 25,5 cm.
Inv. 867.1798



3. Croquis d'ensemble
[étude pour *Le Martyre de saint Symphorien*]
Plume et mine de plomb sur papier, 19,5 x 29 cm.
Inv. 867.1802

LE MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN (I)

Symphorien est d'abord à genoux.

Un premier croquis d'ensemble le montre dans une position excentrée, à l'aplomb d'un pilier latéral de la porte Saint-André. Le jeune homme est agenouillé de trois-quarts face, cuisses jointes, buste droit, bras ouverts vers le bas en un V renversé, tourné vers un bourreau sur le visage duquel aurait été inscrite la compassion (*pitoyable*, a noté Ingres de sa petite écriture en pattes de mouche, tandis que Cambon précise *le bourreau s'apitoyant*), et le dos tourné au gouverneur (*heracleus gouverneur sous marc aurelle*). Heracleus est assis sur un trône, la tête située précisément au centre du dessin et dirigée vers Augusta, la mère. Elle est ici debout, à l'aplomb de l'autre pilier de la porte, exactement symétrique de son fils par rapport à Heracleus. Derrière le triangle Augusta-Heracleus-Symphorien, les autres personnages ne sont encore que d'allusives silhouettes, une frise.

La mère a été crayonnée une fois, sur une autre ébauche, en train de s'évanouir, quelqu'un la retient de tomber en arrière. Cette idée est aussitôt abandonnée.

En deux petits dessins nerveux griffonnés au bas d'une étude d'un groupe de personnages comme une note infrapaginale, l'affaire de cette Augusta encore debout de profil sur le plancher du drame semble être réglée : de tout son corps elle se précipite vers son fils, et quelqu'un la retient, cette fois, de partir vers l'avant. Son bras droit à l'horizontale désigne Symphorien, le gauche à la verticale désigne le ciel, elle est la seule dont le visage esquissé comporte quelques traits (toutes les autres figures sont résumées à un ovale rapide) : un œil, la bouche ouverte. Non seulement elle bouge mais elle hurle, elle exhorte son fils à ne pas renier sa foi, quitte à ce qu'il meure.

La gestuelle d'Augusta détermine celle d'Heracleus. Il est encore assis, mais il prend appui de son bras gauche sur l'accoudoir, de son pied gauche sur l'estrade du trône, il est tout prêt de se lever pour s'interposer entre la mère et le fils, son bras droit est déjà tendu en diagonale vers Augusta et lui barre la route – une barrière certes dérisoire, mais elle prolonge la ligne courant à la verticale depuis la main gauche levée de la mère jusqu'à l'épaule, puis à l'horizontale jusqu'à la main droite, elle l'anime encore, enfin achève de la briser, d'un trait biaisé, halte-là. Heracleus a donc posé l'alternative : ou bien Symphorien fait allégeance aux divinités païennes ou bien il sera exécuté, et, quoiqu'il ait de toute évidence fait son choix, le jeune homme ne l'a sans doute pas prononcé puisque sa mère croit pouvoir l'influencer.

Deux drames se partagent ainsi le triangle central : l'un est tonitruant et mouvementé, et il oppose ouvertement la mère, qui détient la vérité spirituelle, au gouverneur, qui détient le pouvoir temporel – la foi à la loi – ; l'autre est silencieux et immobile et, tandis que le jeune homme fait face à sa mort, sous l'espèce de son bourreau *pitoyable*, il lie intimement Symphorien immobile, en prière, à son dieu.

En quelques traits. Sur une simple ébauche.

La première idée qu'ait eue Ingres pour son *Martyre*, cette idée directrice et décisive est déjà là, bien lisible : Augusta, la mère, est le centre

nerveux du dessin d'ensemble. Et si dans l'œuvre achevée Ingres lui fait partager, et même disputer, ce rôle dynamique avec un préteur, substitut d'Heracleus, il va s'y tenir durant les dix années que dure l'élaboration du tableau, achevé en 1834.

C'est après, et seulement après, lorsque, ayant prononcé son choix, le fils aura prononcé sa mort, qu'Augusta pourra flancher. Mais ce n'est pas pour elle le moment de s'évanouir ou, plus exactement, ce n'est pas pour Ingres ce moment-là, celui de l'évanouissement, qui est à peindre.

Le tableau entier en serait trop statique.

page suivante :

4. Virgile (nu, de face, tenant une tablette placée devant lui de ses deux mains)
(étude pour *Virgile lisant l'Énéide*, tableau de Toulouse, 1812).
Mine de plomb sur papier, 18,6 x 7,2 cm.
Inv. 8672414



LE GESTE D'AUGUSTE

Premier jet : Virgile (dessiné nu puis vêtu de la clamyde) a fini de lire le passage de l'*Énéide* où il évoque la mort de Marcellus, et ses bras sont retombés; Octavie, dont il vient de raviver la douleur, comme si la perte de son fils se reproduisait avec sa représentation littéraire, est en train de s'évanouir, mais elle est encore semi-assise, et Auguste a besoin de ses deux bras pour la retenir. Il y a la verticale du poète et, certes, Ingres écrit à même le papier *foyer de lumières, ombres sourdes et chaudes*, et marque les reflets à la craie, et hachure des ombres, et Virgile est modelé, mais il se tient là, immobile, silencieux, cylindrique – une colonne – ; il y a le trait mollement brisé que fait en diagonale le corps pâmé de la femme, ici timidement accentué par la cambrure du cou – et les lignes principales, et vigoureuses, du drapé de la robe de Livie, qui a commandité le meurtre de son neveu, auraient décrit avec le buste d'Octavie une sorte de vasque, mais c'est tout. Car, sauf pour sa jambe qui souligne l'obliquité d'Octavie, Auguste sert à Livie en quelque sorte de dossier, aussi rigide que celui de son propre fauteuil. C'est tout, et ce ne sont que des rythmes, courbes douces mais opposées (Livie/Octavie),

ill. 4

ill. 8

droites strictes. Ce ne sont pas des mouvements, et Virgile et Auguste se taisent.

Et voilà qu'ici non plus ce n'était pas pour Ingres le bon moment à peindre. Ses dessins sont aussi pour nous, par-delà les presque deux siècles qui nous en séparent, les traces qu'il nous aura laissées du cheminement de sa pensée, de ses errances. Près de quatre-vingt-dix études préparatoires pour son Virgile, et soudain c'est comme si on le voyait décider que Virgile doit plutôt être sur le point de lire, en présence d'Octavie, ce passage critique de son histoire où il est dit que Marcellus perdra la vie. Le poète est maintenant avant-bras relevés avec la tablette sous les yeux, un peu moins statufié. Mais ainsi procède parfois la pensée, par à-coups, elle ne se déploie pas immédiatement tout entière, les intuitions lumineuses ne dissipent pas toutes les ténèbres, ce bref recul dans le temps du récit est encore sans conséquence, sur Octavie, sur Auguste qui amortit solidement sa chute.

Enfin Ingres met un bras d'Auguste en mouvement.

Tableau de Toulouse en 1812, dessin de Bayonne, dessin de Marcotte, Ingres retouche à ce bras d'Auguste pendant dix ans : il est encore replié dans ces premières versions, puis allongé sur le dessin du Louvre de 1830 et dans ses deux déclinaisons ultérieures.

(Et sans doute Ingres y revient-il encore vingt-cinq ans après les premiers coups de crayon sur le papier : sur le tableau de Bruxelles, le drame est ramassé, en plan serré comme le dirait le langage cinématographique, autour des seuls Livie, Octavie et Auguste, *exit* la statue de Marcellus qui n'apparaît pas dans toutes les versions, *exit* Mécène, et le décor, et surtout Virgile lui-même et son *Énéide*, c'est-à-dire la part explicite de l'argument de l'œuvre.)

ill. 5 Le bras cassé ou à l'horizontale, la main à la verticale, Auguste intime le silence à Virgile, comme s'il pouvait non seulement retenir le poète d'en dire d'avantage, mais refouler vers sa source le début de phrase prononcé, *Marcellus eris...*

Le paradoxe du geste d'Auguste, situé dans ce deuxième projet à un stade antérieur du récit, est qu'Octavie en est arrivée, elle, à un stade ultérieur de son malaise : elle est plus profondément évanouie, elle se meurt du rappel de la mort de son fils, plus courbe, plus horizontale et molle, la tête plus renversée sur une cuisse d'Auguste, de même que dans son *Stratonice* entamé dès 1801 et qu'il décline pendant trente ans, Ingres fait se mourir d'amour Antiochos pour Stratonice, la jeune épouse de son père Seleucos, elle et lui adoptent la même posture abandonnée d'agonisant.

Auguste arrête Virgile trop tard. La scène dessinée ou peinte n'en est que plus tendue – tension de la ligne brisée ou horizontale du bras –, plus pesante – poids de la main sur l'air, qui dresse une butée entre la source de la parole et son réceptacle –, la scène n'en est que plus tragique.

Après maints tâtonnements, tels que sur une première étude du Saturne, encore imberbe, de *L'Âge d'or*, Ingres avait prêté un geste analogue à Érasistrate, le médecin perspicace d'Antiochos, qui sait à quoi s'en tenir et, par ce mouvement, enjoignait à Stratonice de ne pas s'approcher du jeune homme, de ne pas même se montrer, halte-là. Mais c'est finalement un instant plus tardif qui est représenté, quoique là aussi il soit trop tard. Érasistrate a déjà arrêté Stratonice, déjà replié le bras, et celle-ci détourne son visage, comme si cela pouvait empêcher le jeune homme de mourir de son amour impossible. Et Ingres use de tant d'autres arguments – l'effondrement de Seleucos prosterné au pied du lit, les postures l'une désolée de Stratonice, l'autre agonisante d'Antiochos, la servante et un serviteur en larmes – que le geste d'Érasistrate, pourtant plus grandiloquent, n'a paradoxalement pas la tension de celui d'Auguste. Il est un élément parlant parmi les autres tout aussi chargés de pathos, dans un tableau plus bavard et qui participe bien davantage du tableau de genre, et précisément du mélodrame, que de la composition historique.

ill. 6

ill. 7

Relu à rebours de l'Histoire, non pas du point de vue de l'œuvre d'Ingres, de son temps sans pouvoir spéculer sur le nôtre, mais dans

l'autre direction, anachronique, depuis les perspectives que l'œuvre a aujourd'hui d'ores et déjà ouvertes, en l'occurrence depuis *La Femme à l'éventail* de 1905 de Picasso, le geste d'Auguste qu'adopte également celle-ci n'en paraît que plus dramatiquement dérisoire : seule de profil sur fond neutre, hors de tout décor, de tout récit, de toute temporalité, qui ou que cherche-t-elle à arrêter, la femme exquise de Picasso ?

Que pouvait bien empêcher le geste d'Auguste, qui n'ait déjà eu lieu ? La mort du fils, irrémédiable, la souffrance mortelle de la mère, irrémédiable, le crime – que dénonce Agrippa derrière Auguste : son regard est rivé sur l'impératrice Livie ?

Impuissant, le geste d'Auguste ?

(Il est vrai qu'il l'est, à nos yeux, à arracher les versions successives du *Virgile* à leur statut d'exercice, daté, encore inféodé à l'influence de David, et impuissant même à leur faire perdre de leur fixité et de leur contrainte – sujet académique, c'est une commande du général Miollis, gouverneur de la Rome impériale, pour la villa Aldobrandini –, car s'y rappellent trop évidemment les heures passées par le jeune Ingres à copier et copier. D'abord sous l'égide de son père à Montauban. Ensuite à l'Académie de Toulouse, dans les classes de principes, et de la figure et de l'antique, et de ronde bosse. Puis dans l'atelier de David. À la villa Médicis. Et même plus tard, lorsque, après l'échec retentissant de son *Jupiter et Thétis* au Salon de 1811, il décide de rester en Italie. Et ainsi, pour l'essentiel de sa production de copies, il en accumule jusqu'au milieu des années dix – il sait tout faire alors, et se sera constitué un répertoire abondant.)

Et pourtant.

Tel que de son temps Ingres l'a représenté, ce qu'affirme le geste d'Auguste – *a contrario*, en échouant à s'y opposer, par son impuissance même, donc –, c'est bien la puissance évocatrice, la force émotionnelle du récit littéraire – qu'énoncent Octavie bien sûr, en s'évanouissant, mais aussi Mécène derrière Auguste : il ne regarde rien ni personne, il

écoute en lui l'écho du chant, il est sous le charme de la poésie, tout à son émotion esthétique.

Et tel que de notre temps Picasso le prête à *La Femme à l'éventail* de sa période rose, mais en ne retenant que lui, ou plutôt en faisant de lui une sorte d'accessoire au même titre que l'éventail, ce que nous signifie le geste d'Auguste, c'est que le sujet de la peinture est la peinture, qu'elle n'a nul besoin de contexte, de décor ni de drame, et moins encore de long récit à décrypter. Elle n'a d'autre raison, d'autre *motif* qu'elle-même, et, s'il en est ainsi, l'énigme du geste de la femme est celle de l'art lui-même. Ou encore : si quelque spectateur aborde la peinture par tous ces biais et en se posant mille questions – quelle histoire, quand, où, qui est la femme à l'éventail, pourquoi, que signifie ? –, alors c'est à celui-là que s'adresse le geste, c'est celui-là, mal situé, à gauche et lui aussi de profil, c'est ce spectateur virtuel qui prendrait ainsi l'œuvre *de travers* que la femme de Picasso arrête : il n'est pas à sa place, ce n'est pas elle, de profil, qu'il faut aller regarder de face pour l'interroger sur le sens et la raison de son geste, mais le tableau.