

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 47 (1999)

Artikel: Entre vierge et vénus : un dessin capital d'Ingres au Musée d'art et d'histoire de Genève
Autor: Vigne, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728551>

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: 13.01.2026

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

ENTRE VIERGE ET VÉNUS : UN DESSIN CAPITAL D'INGRES AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE

Par Georges Vigne*

Un legs de Jean Pozzi, en 1971, a généreusement permis au Musée d'art et d'histoire de Genève de s'enrichir de trois beaux dessins d'Ingres, études préparatoires pour le fameux *Vœu de Louis XIII* de la cathédrale Notre-Dame de Montauban (1824). La première de ces feuilles représente une étude de jambes pour l'un des anges écartant les rideaux (Inv. 1971-47), au stade où Ingres en était encore à concevoir leur attitude en les représentant nus. La seconde est une étude de drapé pour le costume de la Vierge (Inv. 1971-46). La troisième enfin, qui nous intéresse ici (Inv. 1971-45), fait partie du groupe des dessins destinés à la Vierge, une Vierge elle aussi dessinée sans vêtements, et offrant la particularité d'être seule, c'est-à-dire sans l'Enfant Jésus qu'elle porte dans le tableau. Il s'agit d'un dessin à la mine de plomb (52,8 × 40,3 cm) dont le motif, repassé à la pointe, est repris au verso, d'une façon plus sommaire, et avec d'intéressantes variantes, par-dessus un plan d'architecture réalisé à l'encre et au lavis. Cette feuille était connue pour avoir participé à quatre expositions, la première à Paris, en 1949¹, puis à Genève en 1976², à Genève encore l'année suivante³, et enfin à Tübingen et Bruxelles en 1986⁴.

La singularité iconographique de la Vierge orante, sujet principal du recto de la feuille, s'explique aisément par l'histoire même de la commande du *Vœu de Louis XIII* et des bévues iconographiques qui égarèrent Ingres pendant quelque temps. En effet, l'artiste, sur le point de quitter Rome pour Florence, reçut enfin, en 1820, cette commande pour l'Etat français qu'il espérait depuis son arrivée en Italie, et à laquelle sa qualité de Prix de Rome lui permettait de prétendre. Prévoyant l'imminence d'un retour à Paris, il chercha à accompagner celui-ci d'un ouvrage important qui le ferait connaître d'un public dont finalement, après un séjour transalpin d'une bien longue durée – dans sa totalité, de la fin de 1806 à la fin de 1824 –, il n'était plus vraiment connu. Une sorte de « galop d'essai » lui avait permis de réaliser *Jésus remettant à saint Pierre les clés du Paradis* (1820, Montauban, musée Ingres) pour le couvent français de l'église de la Trinité-des-Monts, à côté de la villa Médicis, à Rome. Le joli succès remporté à cette occasion, et l'intervention amicale et enthousiaste de Charles Thévenin, alors directeur de l'Académie de France, conduisit ainsi le gouvernement à lui commander un ouvrage pour la cathédrale de Montauban, sa ville natale. Dans cette affaire, les amis d'enfance d'Ingres, le maire et le préfet de Tarn-et-Garonne eurent un rôle bien évidemment essentiel. La commande,



1.
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *Le Vœu de Louis XIII*, 1824. Huile sur toile, 421 × 262 cm. Cathédrale de Montauban

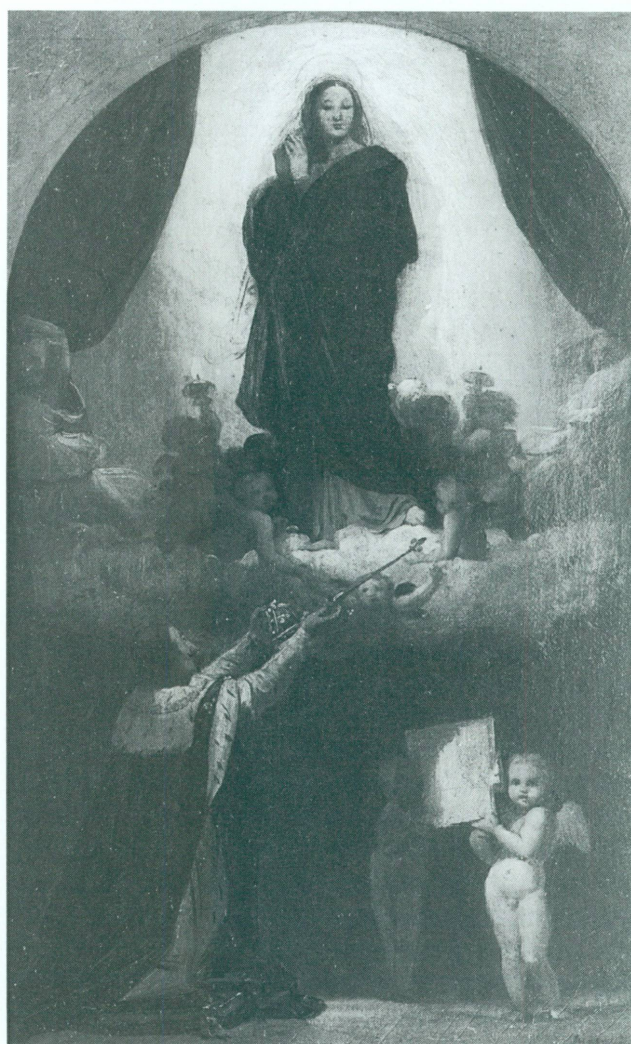
quoique flattant le cœur aimant et nostalgique de l'artiste, manquait quelque peu de lustre, condamnant le tableau d'avance à un exil dans un lieu de culte provincial. Mais Ingres n'en espérait pas moins un passage par le Salon parisien, qui constituait encore à l'époque l'unique moyen d'exposer ses ouvrages et d'assurer sa notoriété.



2.
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Etude pour la Vierge du *Vœu de Louis XIII*, vers 1821. Mine de plomb sur papier blanc, 52,8 × 40,3 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1971-45 recto

L'œuvre lui fut demandée dans des termes qui l'égarèrent un long moment, puisqu'il crut que ce *Vœu de Louis XIII* «au jour de l'Assomption de la Vierge» – c'est-à-dire, en fait, le 15 août – signifiait la double et difficile représentation du *Vœu* proprement dit et d'une *Assomption de la Vierge*. Croyant même un instant qu'on lui demandait deux tableaux bien distincts, il se crut autorisé à plaider la cause de la seule *Assomption*, que le préfet Portal faillit même l'autoriser à exécuter, tant il paraissait désireux de la peindre. Le dessin de Genève s'inscrit dans cette période de conception, au moment où Ingres se résolut finalement à mélanger les deux sujets qu'il croyait lui être demandés. Un *modello*, aujourd'hui au musée Ingres (de 1822, selon toute vraisemblance), montre bien la composition telle qu'il faillit la peindre : le roi agenouillé au premier plan, et une Vierge en prière au-dessus de lui. Cette Madone, solitaire, est bien la Vierge de l'*Assomption*, la présence de l'Enfant Jésus ne s'imposant absolument pas, évidemment, dans ce

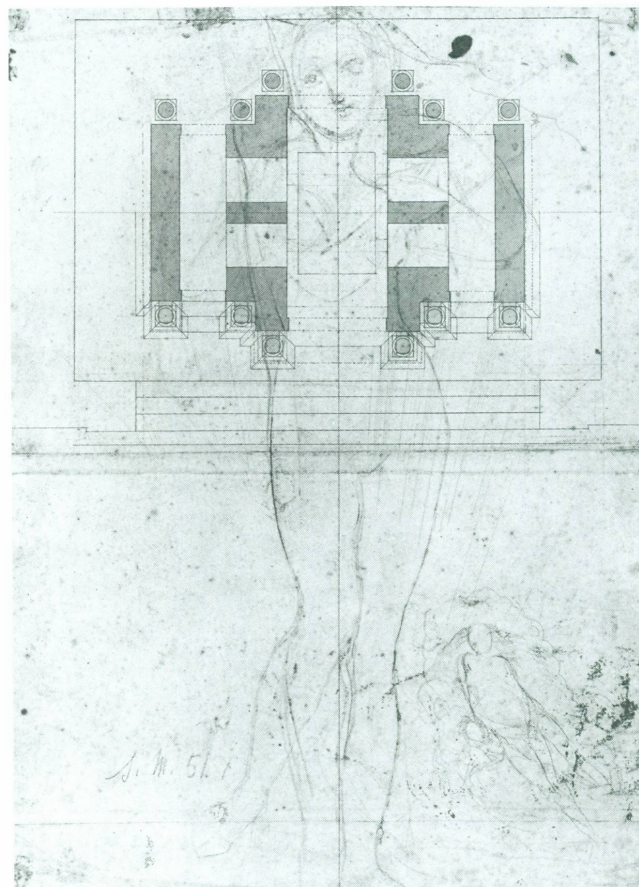
moment précis. Tout cela l'éloignait considérablement de la représentation traditionnelle du *Vœu de Louis XIII* telle qu'elle avait été fixée, d'emblée, par Philippe de Champaigne (musée des Beaux-Arts de Caen), où le roi apparaît agenouillé devant une *Pietà*. Nous savons qu'Ingres dut connaître, au moins par une gravure, ce prestigieux modèle : un dessin aujourd'hui disparu de la collection Gatteaux représentait le sujet de cette façon, en 1823, probablement au moment où, informé de sa bétise, il chercha à mieux se conformer à l'iconographie traditionnelle du sujet qui lui était donné. Mais le caractère «macabre» d'une Vierge douloureuse se lamentant devant un cadavre lui déplut sans doute au point qu'il ait pu chercher à le modifier, jusqu'à trouver enfin la composition qui allait finalement lui assurer un triomphe au Salon de 1824.



3.
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *Modello* pour *Le Vœu de Louis XIII*, 1822 (?). Huile sur toile, 36 × 23 cm. Montauban, Musée Ingres

Ainsi, pendant plusieurs mois, Ingres commença-t-il un tableau où la Madone était représentée en prière devant le roi agenouillé. De très nombreux dessins permettent d'avoir la certitude que l'artiste insista longtemps dans ce choix iconographique, où l'étude conservée à Genève constitue une étape importante, puisque la figure, quoique nue, est dessinée dans son entier, et d'une façon assez définitive, à peine contredite par la variante de position pour le pied gauche. Son caractère privilégié nous est clairement démontré par l'apparition, près des genoux, d'un petit croquis d'une Vierge à l'Enfant bien raphaëlesque, évident premier élément de nouvelles spéculations : plusieurs esquisses du musée Ingres s'en rapprochent au point de nous faire penser que l'artiste s'y attacha quelque temps. Sans doute garda-t-il encore la feuille près de lui pendant les mois qui suivirent, au cours desquels l'Enfant, trop sage, quitta les bras de sa mère pour s'accrocher à elle d'une façon plus originale... et plus acrobatique. Nous en voulons pour preuve un autre minuscule croquis, près de l'épaule, où une partie du corps de cet enfant adopte déjà une attitude proche de son état final. Ces divers éléments semblent ainsi conférer à la feuille genevoise une importance capitale dans la genèse du *Vœu de Louis XIII*, puisqu'on y trouve, à côté d'une étude pour la Vierge de l'*Assomption*, évidemment antérieure à son abandon vers 1822, deux croquis liés à la phase finale de l'élaboration du sujet, et postérieurs au parti funèbre de Champaigne, très vite rejeté. L'abandon de cette Vierge en prière ne fut néanmoins pas totalement définitif, on le sait, puisque le peintre allait la réutiliser dans plusieurs de ses ouvrages ultérieurs avant d'en fixer définitivement l'image dans la première *Vierge à l'hostie*, en 1841 (Moscou, musée Pouchkine) : la *Vierge au voile bleu* (musée de São Paulo), achevée pour Pastoret en 1827, et *La Vierge adorant l'Enfant Jésus*, en 1839.

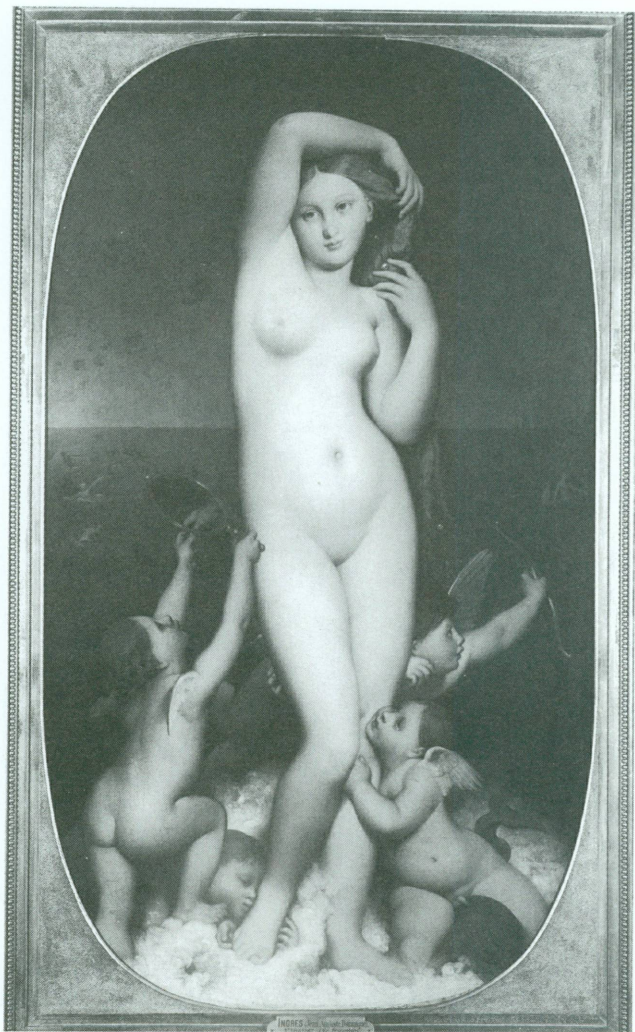
Intéressons-nous un instant au papier utilisé, puisque, au niveau des pieds, on distingue clairement les traits tirés à la règle d'un dessin d'architecture. La feuille utilisée par Ingres résulte en fait du collage de deux papiers récupérés, de formats inégaux mais de même origine. Le fragment de plan du recto permit à Ingres de compléter les pieds de sa Madone. Mais il est suffisamment lisible pour nous faire comprendre qu'il est très voisin de celui qui orne également le centre du verso de la feuille, à la différence près de l'indication de colonnes engagées ou non dans la maçonnerie du bâtiment. Ces plans ne sont malheureusement pas identifiés. Ils se rapportent à un petit édifice, construit sur un socle, constitué de trois couloirs reliés entre eux, à l'intérieur, par deux larges passages. Six colonnes étaient destinées à l'orner sur chacune des deux façades principales. L'absence visible de salles désigne certainement un édicule proche d'un arc de triomphe. Peut-être s'agit-il d'un monument commémoratif comme on en projeta beaucoup au



4.
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Etude pour *Vénus anadyomène* et pour *La Source*, vers 1821. Verso du dessin fig. 2, silhouette reprise à la pointe, mine de plomb, encre et lavis pour le plan d'architecture. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1971-45 verso

XIX^e siècle. On connaît l'amitié qu'Ingres eut pour les architectes – comme Baltard et Hittorff – avec lesquels il ne se sentit jamais en compétition, comme avec les peintres. Ses relations avec eux furent souvent prolongées et amicales, mais aussi fécondes par l'implication de ces artistes dans la conception de plusieurs compositions, comme *Stratonice* ou *Homère déifié*. La feuille genevoise montre une fois encore le mépris profond d'Ingres pour les supports de ses dessins, n'ayant jamais eu pour ses esquisses le respect de l'artiste soucieux d'assurer la pérennité de son œuvre graphique. N'importe quel morceau de papier pouvait ainsi lui servir à crayonner un motif, pourvu qu'il y ait quelque part un peu d'espace blanc.

Si le dessin qui figure au recto est une étude magnifique, et d'une grande importance pour l'histoire du *Vœu de Louis XIII*, le verso n'est pas moins passionnant. Nous dirions même qu'il paraît capital, tant il semble constituer



5.
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *Vénus anadyomène*, 1808-1848. Huile sur toile, 163 × 92 cm. Chantilly, Musée Condé

un élément essentiel à la compréhension de deux autres compositions d'Ingres. Nous sommes d'autant plus étonnés qu'il n'ait jamais été publié jusqu'ici, et encore moins analysé attentivement, au point d'avoir été très sommairement reconnu comme une étude probable pour l'ange écartant le rideau, dans le même *Vœu de Louis XIII*. On comprendra plus loin que cette identification était bien fantaisiste.

Comme cela semble assez fréquent chez lui, l'artiste se servit de la Vierge du recto pour réaliser une autre étude au verso à partir de la reprise de son contour, obtenu par transparence. La ligne générale du corps est identique, mais le visage est un peu incliné et les membres du personnage, surtout, constituent des variantes étonnantes. Il n'est pas très difficile d'y reconnaître au premier regard la *Vénus anadyomène* du

musée de Chantilly, tableau commencé dès 1808, mais seulement achevé en 1848. On sait que l'œuvre ne fut jamais totalement abandonnée entre ces deux dates. En 1821, Pastoret la réclama déjà à Ingres, en lui en proposant 6000 francs et, en 1823, Jacques-Louis Leblanc lui fit une proposition à peu près similaire. Finalement, le tableau fut achevé pour Benjamin Delessert en 1848, mais c'est Frédéric Reiset qui en devint réellement propriétaire. L'acheta-t-il à Delessert ou directement à Ingres ? Nul ne sait.

Le nu de notre verso montre très clairement la position presque définitive des deux bras de la Vénus, et Ingres y a choisi, dans les deux propositions qu'il s'était faites pour la jambe gauche de la Vierge, l'inclinaison de la jambe droite de son personnage mythologique. D'après les éléments connus de l'historique de ce tableau, la date de 1821 pourrait bien convenir à la réalisation d'une telle esquisse, qui correspondrait à la fois à l'élaboration de la première Vierge du *Vœu de Louis XIII* et à la reprise du projet de *Vénus* pour Pastoret. Le rapprochement du motif avec la fille de l'écume de la mer est certainement accentué par le vague croquis qui l'accompagne, où une femme nue, paraissant allongée, est visiblement entourée d'angelots. Ce dernier pourrait-il rappeler un état plus ancien du sujet, c'est à dire une véritable *Naissance de Vénus* ? En effet, rien ne dit réellement que la déesse de 1848 ressemblait en tous points à la composition commencée en 1808 ; l'œuvre d'Ingres n'est pas avare de repentirs aussi profonds, comme ont pu le montrer, en particulier, les diverses mutations de *Stratonice*. Mais ce croquis a pu, tout aussi bien, constituer une fugitive proposition pour réaliser un sujet iconographiquement nouveau. Les liens fondamentaux entre la *Vénus* et la *Vierge* n'en sont pas moins établis de façon lumineuse, soit que la première ait inspiré la seconde, soit que la seconde ait entraîné l'apparence de la première, ou confirmé Ingres dans ses intentions de la représenter ainsi.

Des variantes singulières doivent néanmoins faire avancer l'analyse plus avant, la proposition des deux pieds serrés ou l'étrange écartement du bras gauche ne pouvant pas nous empêcher de penser, en plus de la *Vénus anadyomène*, à *La Source*, tableau acquis par le comte Duchâtel lors de son exposition privée, dans l'atelier du peintre, en 1857. Cette dernière œuvre, aujourd'hui au musée d'Orsay à Paris, était également une œuvre ébauchée beaucoup plus tôt et longtemps abandonnée. La première exposition posthume, en 1867, la disait commencée dès 1814. Mais cette date a été modifiée depuis en « vers 1820 », grâce au témoignage d'Amaury-Duval dans son fameux *Atelier d'Ingres*. En effet, en racontant sa première visite au maître, son futur disciple dit avoir vu plusieurs tableaux accrochés aux murs. Parmi eux, figuraient la *Vénus* et *La Source*, toutes deux encore inachevées :

«Il y avait dans un coin de son atelier une figure de jeune fille peinte sur une toile jaunâtre, qui était restée comme fond. Rien ne peut donner l'idée de cette étude d'après nature, qu'il fit, je crois, après avoir ébauché déjà sa *Vénus*, car elle fut exécutée à Florence, où il ne passa que quelques années après son séjour à Rome, et la *Vénus* est de 1808. C'était, du reste, la même pose : une jeune fille tenant de ses deux mains ses cheveux, qu'elle tord. Cette peinture avait tous les caractères d'une étude d'après nature, car les détails les plus intimes n'avaient pas été omis. Mais quelle beauté ! et dans l'exécution une telle simplicité, qu'on aurait pu supposer qu'elle avait été faite d'un jet, dans une seule séance. Et cela est devenu la *Source*, où il a changé la pose des bras en lui faisant tenir une urne, et alourdi les extrémités en voulant leur ôter peut-être un côté trop réaliste. Le torse seul est resté intact. Mais quelle perte ! et qu'on serait heureux, si on pouvait retrouver sous ces retouches faites à un âge avancé la merveille que j'ai admirée alors !»

Le témoignage est intéressant, car, si nous suivons Amaury-Duval mot à mot, il aura finalement vu, en 1825, deux tableaux très similaires, que Ingres ne différençait réellement que beaucoup plus tard. Il est intéressant de noter qu'il tint à préciser que le second tableau dérivait directement du premier, et que leur histoire commune, pour lui, commença à Florence. C'est exactement ce que raconte le verso du dessin de Genève. Les quelques éléments signifiants, qui singularisent *La Source* par rapport à la *Vénus*, y sont clairement marqués : les pieds serrés de la première y sont déjà visibles, ainsi que la notation d'un bras plus éloigné de la tête, destiné à ménager un espace suffisant pour son vase. Mais Ingres étudia également sur notre feuille la possibilité de croiser le bras droit devant la poitrine de la jeune femme.

Attachons-nous maintenant à l'étrange inscription visible en bas de ce verso, où on lit clairement «S. M. 51». La traduction de ces quelques signes pourrait être : «Sa Majesté 1851». A cette date, il n'était pas encore d'actualité de parler d'une «majesté» en France, qui était encore en république, mais on peut supposer qu'Ingres a pu vouloir achever *La Source*, à cette date, pour un monarque étranger. Sans doute se sera-t-il contenté, pour initier une nouvelle étape de ce tableau après l'achèvement de la *Vénus*, de reprendre simplement ce dessin qui lui évitait de recommencer une grande partie de son travail d'après nature. Notre proposition n'est qu'une vague hypothèse, mais nous en retenirons cette éventuelle date de 1851 comme pouvant s'inscrire dans l'histoire du tableau d'Orsay, dont l'achèvement effectif peut avoir été initié plus tôt qu'en 1855, date traditionnellement assignée à ce travail.



6. Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *La Source*, vers 1820-1856. Huile sur toile, 163 × 80 cm. Paris, Musée d'Orsay

Il n'en reste pas moins évident que les deux œuvres de 1848 et 1856, à la lumière du dessin iconographiquement complexe et passionnant de Genève, sont directement issues d'un premier état de la Vierge du *Vœu de Louis XIII* qu'il est sans doute possible de dater, assez précisément et dans son ensemble, de 1821. Cette façon si habituelle qu'avait Ingres de «faire du neuf avec du vieux», ne manque pas ici d'un certain humour, dans le sens où le personnage, dans ses métamorphoses successives, fut progressivement désacra-

lisé, l'incarnation de l'amour divin servant, finalement, à représenter la source de l'amour humain, la déesse païenne de la sensualité, avant de devenir une simple naïade, offerte aux regards dans une nudité suggestive au déhanchement provocant. La mutation ne manque pas de saveur, et offre une nouvelle fois, du peintre de *L'Apothéose d'Homère*, une image moins guindée et plus facétieuse que celle à laquelle sa postérité a longtemps voulu nous faire croire.

Notes:

- * Conservateur du musée Ingres à Montauban
- 1 Exposition *Ingres, Maître du Dessin Français*, Paris, Galerie André Weil, 2-25 juin 1949, n° 38
- 2 *Le Musée Rath a 150 ans*, Genève, Musée Rath, 1976, n° 87a
- 3 *Acquisitions et Dons*, Genève, Musée d'art et d'histoire, mai-septembre 1977, n° 146, repr.; Jacques Foucart l'évoqua dans sa chronique «L'Ingrisme dans le monde en 1977», *Bulletin du musée Ingres*, n° 42, décembre 1978, p. 30.
- 4 *Ingres und Delacroix - Aquarelle und Zeichnungen*, Tübingen, Kunsthalle, 12 septembre - 28 octobre 1986; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 6 novembre - 21 décembre 1986, n° 29, repr.

Crédit photographique :

Musée Ingres, Montauban, photo Roumagnac: fig. 1, 3
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes:
fig. 2, 4
Musée Condé, Chantilly, photo Lauros-Giraudon: fig. 5
Musée d'Orsay, Paris: fig. 6