

La villa Médicis au temps d'Ingres

Pierre Sérié

Tout commença mal. Ingres venait de subir un échec au Salon de 1834 avec une œuvre (*Le Martyre de saint Symphorien*) à laquelle il attachait une extrême importance. Son « maître tableau » avait été éclipsé par *L'Exécution de Jane Grey* de Paul Delaroche. Ingres en conçut une amertume immense, se considérant un homme fini. Susceptible, boudeur et têtu, tel était « Monsieur Ingres », cet artiste qui représentait une institution à lui seul – incarnation des notions abstraites de classicisme ou d'École –, et c'est ce qui le rend si attachant. Il atteint les sommets de la plastique pure, d'une espèce de peinture en soi et, en même temps, garde les pieds bien ancrés dans le quotidien le plus borné. Sa peinture est aussi désincarnée que l'homme reste accessible. Dans ses mémoires, Gounod en rend très bien compte :

Il avait des tendresses d'enfant et des indignations d'apôtre ; il était d'une naïveté et d'une sensibilité touchantes et d'une fraîcheur d'émotion qu'on ne rencontre pas chez les *poseurs*, comme on s'est plu à dire qu'il l'était.

L'abattement d'Ingres fut augmenté par ce qui était pourtant une faveur. Nommé directeur de l'Académie de France à Rome, il estima qu'on l'y envoyait trop tôt et pour de mauvaises raisons : se débarrasser de lui. Tous ces événements de l'année 1834, cette suite de vexations, tenaient donc, pensait-il, du complot contre sa personne. Jurant ses grands dieux qu'il

se retirait une bonne fois pour toute de la scène publique, Ingres partit donc, fin 1834, pour six années d'exil – le mot est de lui – à Rome.



« UNE OCCUPATION SECONDAIRE DANS LAQUELLE
ON EXCELLE » : INGRES ET SON VIOLON

Arrivé à la villa Médicis tout début 1835, Ingres a donc la responsabilité de cette institution héritée du Grand Siècle qui, en plus des peintres, des sculpteurs et des architectes, accueille désormais graveurs et musiciens. Son goût personnel en faisait l'homme de la situation. Car outre son amour immodéré pour le dessin, médium commun à la pratique quotidienne des pensionnaires plasticiens, il nourrissait aussi une inclination particulière pour la musique : cela augurait d'une communauté véritablement unie autour de son directeur, sortant les compositeurs de leur relatif isolement. Non seulement Ingres était mélomane, mais il jouait d'un instrument, ce fameux violon (toujours conservé au musée Ingres à Montauban) à partir duquel Émile Bergerat forgerait l'expression consacrée désignant « une occupation secondaire dans laquelle on excelle ».

Effectivement, s'il faut en croire les témoignages qui nous sont parvenus, Ingres pratiquait en amateur au sens noble du mot, c'est-à-dire pour son seul plaisir mais sans démeriter. Dans sa jeunesse, avant de monter à Paris, il aurait joué au grand théâtre de Toulouse : « J'exécutai en public un concerto de Viotti avec succès, M. Lejeune violon alors à Toulouse ami de Rhode [*sic* – Pierre Rode] me donnait des leçons », écrit-il dans une lettre de 1855). Amaury-Duval, son élève-historiographe, rapporte qu'Ingres, alors qu'il était lui-même pensionnaire à la villa Médicis, aurait participé en tant que second violon à un concert de quatuors de Beethoven organisé par Paganini. Il est enfin un détail symbolique qui résume toute l'importance de la musique dans l'existence de l'artiste : l'ouvrage publié par Henri Delaborde en 1870 et intitulé *Ingres, sa vie, ses travaux*, qui comporte une section spécialement dédiée à cette question. En une dizaine

de pages, l'auteur rapporte scrupuleusement les déclarations d'Ingres sur la « musique et [les] musiciens », nous offrant-là une source de première importance. Nous n'en retiendrons qu'un exemple, celui d'Ingres s'exprimant, en 1818, sur son imaginaire artistique :

Mes adorations sont toujours Raphaël, son siècle, les anciens et, avant tout, les Grecs divins ; en musique, Gluck, Mozart, Haydn. Ma bibliothèque est composée d'une vingtaine de volumes, chefs-d'œuvre immortels, et, avec cela, la vie a bien des charmes.

Notons que la musique arrive en deuxième position dans l'énoncé, juste après les beaux-arts, mais avant les lettres pour lesquelles, d'ailleurs, Ingres n'indique pas le moindre nom après avoir égrené ceux de ses compositeurs favoris. C'est là encore un détail symbolique quand on sait que l'artiste se prétend « peintre d'histoire », genre liant intimement peinture et littérature selon l'adage tiré d'Horace d'après lequel peinture et poésie sont même chose (*ut pictura poesis*). Comment cet élève de David, adepte – à priori – de la peinture littéraire, peut-il reléguer la *poesis* au troisième rang, derrière un art autre, la *musica* ?

En mars 1835, à peine installé dans ses nouvelles fonctions de directeur de la Villa Médicis, Ingres a déjà la musique comme préoccupation : au moins en entendre à défaut de pouvoir lui-même en jouer (car ses effets personnels ne sont pas encore tous arrivés à destination).

Une chose me manque pourtant : je suis sans musique par le manque de ma grande caisse, dont je suis privé encore. Heureusement la Providence est grande. Elle a eu pitié de moi en prolongeant le séjour à Rome d'un pensionnaire musicien compositeur, nommé Thomas : jeune homme excellent, du plus beau talent sur le piano, et qui a dans son cœur et dans sa tête tout ce que Mozart, Beethoven, Weber, etc., ont écrit. Il dit la musique comme notre admirable ami Benoît, et la plupart de nos soirées sont délicieuses.

(Lettre d'Ingres à Varcollier, Rome, 25 mars 1835)

Ambroise Thomas, au début de ses six années que durerait l'exil romain (1835-1841), et Charles Gounod, à la fin, seraient parmi les grandes consolations d'Ingres. Avec Gounod, en particulier, les relations furent très étroites, presque complices : « Nous restions parfois ensemble jusqu'à deux heures du matin [à déchiffrer le *Don Juan* de Mozart], au point que madame Ingres, tombant de fatigue et de sommeil, était obligée de fermer le piano pour nous séparer et nous envoyer dormir chacun de notre côté. »

Consolation pour Ingres, donc, opportunité exceptionnelle de se faire valoir pour les pensionnaires musiciens avec lesquels le directeur entretint des relations privilégiées, mais cause du désespoir de tous les autres lauréats du grand prix de Rome. Après la direction mondaine d'Horace Vernet (1829-1834) qui avait offert aux pensionnaires de nombreuses occasions de briller dans le monde, celle d'Ingres, claquemuré à la Villa et ne concevant d'autres réjouissances que celle des oreilles, pouvait leur paraître bien austère. Ils ne manquèrent pas de s'en plaindre, tel le sculpteur Jean-Marie Bonnassieux en juin 1840 :

Ces jours passés nous avons eu une fête musicale à la Villa ; la fête avait lieu sous le vestibule, face-à-face avec la nature, avec la villa Borghèse ; il y avait pour les yeux aussi bien que pour les oreilles, ce qui ne sera pas arrivé souvent sous le directorat de M. Ingres. Le salon est toujours à y périr d'ennui. Le beau sexe qui est la vie de ces sortes de cérémonies en paraît être banni ; toujours de la musique, et rien que de la musique, de la plus belle, mais on se lasse de tout. Je reviens au vestibule. Le piano y était tenu par M^{me} Trennerel. Notre M. Gounod la secondait. M. Ingres leur tenait tête avec son violon et notre autre M. Bousquet faisait aussi sa partie, puis le bassier [*sic*] complétait cette harmonie instrumentale. Dans les entractes on chantait, mais M. Ingres n'aime pas le chant. Quand on était fatigué d'écouter, on allait faire un tour, puis on rentrait écouter de nouveau, puis on ressortait, puis on rentrait encore. Depuis dix heures du matin, jusqu'au coucher du soleil le vestibule a retenti d'une grave musique. Voilà notre fête.

Le ton est l'exact opposé de celui de Gounod au même moment :

Notre soirée du dimanche se passait habituellement dans le grand salon du directeur, chez qui les pensionnaires avaient, ce jour-là, leurs entrées de droit. On y faisait de la musique. M. Ingres m'avait pris en amitié. Il était fou de musique ; il aimait passionnément Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck surtout, qui, par la noblesse et l'accent pathétique de son style, lui semblait un Grec, un descendant d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. M. Ingres jouait du violon : ce n'était pas un exécutant, moins encore un virtuose ; mais il avait, dans sa jeunesse, fait sa partie de violon dans l'orchestre du théâtre de sa ville natale, Montauban, où il avait pris part à l'exécution des opéras de Gluck. J'avais lu et étudié les œuvres de Gluck. Quant au *Don Juan* de Mozart, je le savais par cœur, et, bien que je ne fusse pas un pianiste, je me tirais assez passablement d'affaire pour pouvoir régaler M. Ingres du souvenir de cette partition qu'il adorait. Je savais également, de mémoire, les symphonies de Beethoven, pour lesquelles il avait une admiration passionnée : nous passions souvent une partie de la nuit à nous entretenir ainsi tous deux dans l'intimité des grands maîtres, et en peu de temps je fus tout à fait dans ses bonnes grâces.

Le compte rendu de Bonnassieux est sans doute un peu exagéré, car outre des instrumentistes que leur réputation précédait et qui avaient tout pour réjouir les plus rétifs (par exemple Fanny Mendelssohn), Ingres reçut aussi Pauline Viardot à la Villa. Et contrairement à ce que pourrait donner à penser le pensionnaire bougon, Ingres ne nourrissait aucune hostilité envers le chant. C'est plutôt ce qui est chanté dont il se préoccupe, ne souffrant que « la musique vertueuse » sous son toit. L'exclusivisme d'Ingres en matière musicale est aussi strict qu'en ce qui touche aux beaux-arts.



QUELLE MUSIQUE DANS LE SALON DE M. INGRES ?

Quelle est donc cette « musique vertueuse » dont parle Amaury-Duval dans ses souvenirs ? « Celle de Mozart, de Beethoven et de Gluck. » De fait, deux compositeurs de l'époque moderne figurent au premier plan, en buste, dans *L'Apothéose d'Homère* (1827) du Louvre : Mozart et Gluck. Et le schéma de composition de cette œuvre majeure du corpus ingresque reprenait, tardivement, celui trouvé vers 1803 pour une composition non aboutie, mais dont le cabinet d'Arts graphiques du musée du Louvre conserve un croquis à l'encre annoté : *Apollon couronnant Gluck et Mozart* au milieu d'un parterre réunissant Palestrina, Bach, Haendel, Haydn, Grétry, Cherubini, Méhul, Beethoven et Weber. Sur les onze élus de ce panthéon musical, sept sont allemands, deux italiens et deux français. Comme il le déclara un jour : « La musique ! Quel art divin ! Honnête, car la musique a aussi ses mœurs. L'italienne n'en a que de mauvaises ; mais l'allemande ! »

Les références musicales d'Ingres sont aussi focalisées sur l'école allemande que ses sources picturales le sont sur l'Italie. Ayant portraituré au crayon Niccolò Paganini (1819) et Pierre Baillot (1829) qu'il admirait tous deux, Ingres finirait par condamner le premier pour excès de virtuosité s'en tenant au seul Baillot, « le Poussin des violons » comme il l'écrivit le 30 octobre 1842. De ce point de vue, son *Cherubini déifié* (sur le modèle d'Homère dans le tableau éponyme) tient lieu d'exception. Ce portrait de Cherubini, ébauché en 1834 et terminé en 1842 (l'année même de la mort du compositeur), vaut avant tout comme défense et illustration du dernier réformateur vivant de la tragédie lyrique (un héritier de Gluck), à un moment où triomphent l'italomanie et le romantisme d'un Berlioz (lui-même grand prix de Rome en 1830). Cherubini, survivant d'une autre époque, incarnation d'une tradition contestée par la jeunesse et directeur rigoriste du Conservatoire, c'était un peu le miroir d'Ingres, de ses succès et de son présent échec, relégué qu'il devenait, à partir de 1834, au rang des représentants d'un autre âge.

Un seul compositeur fait néanmoins, de la part du peintre, l'objet d'une vénération comparable à celle de Raphaël : c'est Mozart. Entre autres déclarations enflammées, retenons les suivantes :

- Le ciel sembla jaloux de la terre lorsqu'il lui ravit si tôt Raphaël et Mozart.
- Vive Mozart, le dieu de la musique, comme Raphaël est le dieu de la peinture !
- Adorons toujours avec la même ferveur et la même passion Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, notre Raphaël en musique. [...] Mais jamais rien d'italien ! Au diable ce commun, ce trivial, où tout, jusqu'à « Je te maudis », se dit en roucoulant !

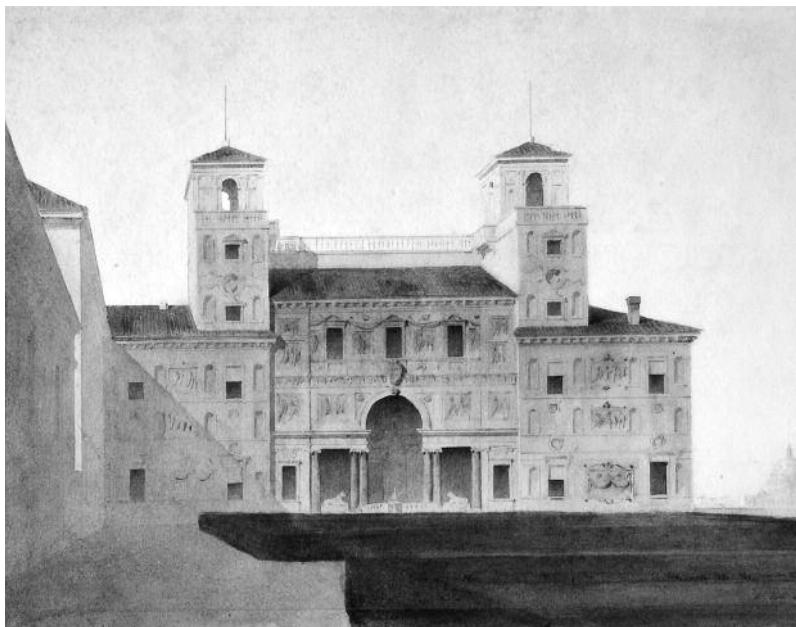
Point de salut en dehors de l'Allemagne, si ce n'est à Paris. Quant à la musique italienne, Ingres la « trouvait digne des baraques de la foire » (Ernest Hébert, « La Villa Médicis en 1840: Souvenirs d'un pensionnaire », paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* le 1^{er} avril 1901).



INGRES PEINTRE DE NUS : UT PICTURA MUSICA ?

Terminons cette brève esquisse par une hypothèse : la musique n'aurait-elle pas avec Ingres, consciemment ou non, contaminé la peinture ? L'essentiel de son corpus ressortit au portrait et au nu. Or les nus en question ne donnent pas à voir des figures masculines engagées dans une action – c'est-à-dire de la peinture d'histoire *stricto sensu* –, mais plutôt des corps féminins alanguis dégagés de toute considération d'ordre narratif : autant de supports à la délectation optique pour le spectateur : de l'art pour l'art. Ingres y apparaît comme un peintre purement formel, dont les toiles ne valent pas par leur message – à peu près nul –, mais par le seul jeu abstrait de point et de contrepoint des couleurs ou des arabesques. L'histoire s'en est évaporée au profit des seules harmonies plastiques et chromatiques. Qu'il s'agisse de baigneuses ou d'odalisques, le nu ingresque dégagé de tout verbiage ne ressortit plus à l'*ut pictura poesis* d'Horace et il pourrait très bien, parce qu'il ne renvoie à rien d'autre qu'aux moyens mêmes de la peinture (lignes, couleurs et leurs interactions), postuler un parallèle avec la musique qui, au XIX^e siècle, constitue précisément un nouveau

paradigme et une alternative à Horace : celui d'un art autoréférentiel, que Whistler, avec ses trois *Symphonie en blanc* ou ses *Nocturnes*, serait, quelque part entre 1865 et 1875, le premier à revendiquer ouvertement.



La Villa Médicis vers 1835.
Académie de France à Rome.

The Villa Medici around 1835.
Académie de France in Rome.