

Jean-Auguste-Dominique

Ingres

Variations sur un thème
Variations on a subject

Que soient ici vivement remerciés de leur aide,
de leur écoute patiente et de leurs conseils avisés :

Antoine Béchet, David Champion,
Jean-Pierre Cuzin, Amélie du Closel, Élodie Émery,
Michèle et Martin Fraudreau, Audrey Garcia-Santina,
Adrien Goetz, Stéphane Guégan, Pascal Labreuche,
Geneviève Lacambre, Arnaud Maillet,
Anne Muraro, Jean Pénicaut, Louis-Antoine Prat,
Jan Ortmann, Béatrice Rosenberg,
Dimitri Salmon, George Shackelford,
Saghie Sharifzadeh, Julien Soulé, Edwart Vignot
et Florence Viguiet.

Traduction : Nicolas Bourguès

© Galerie Hubert Duchemin, Paris 2013

Jean-Auguste-Dominique

Ingres

Variations sur un thème

Variations on a subject

La Grande Odalisque

Découverte d'une
réplique autographe

The discovery of
an autograph replica

Catalogue
Lilas Sharifzadeh

Galerie Hubert Duchemin
8, rue de Louvois | 75002 Paris
www.hubertduchemin.com

“ Il faut reproduire les chefs-d’œuvre
pour les perpétuer ;
les originaux se détruisent. ”

“ Masterpieces must be reproduced
for them to be perpetuated;
originals get destroyed. ”

J.-A.-D. INGRES



Cette réplique autographe de *La Grande Odalisque* appartient à l'un de nos plus bouillonnants collectionneurs.

Troublés par ce tableau, nous lui avons proposé de nous en confier l'étude.

Les recherches approfondies menées par Lilas Sharifzadeh et encouragées par nos « Ingres scholars » ont permis de comprendre les méthodes de travail les plus secrètes d'Ingres, ses répétitions, ses variations et ses bizarreries, pour aboutir à cette exposition et à ce catalogue qui, nous l'espérons, apporteront leur contribution à la connaissance de ce fascinant artiste.

Hubert Duchemin

This autograph replica of the *Grande Odalisque* belongs to one of our most buoyant collectors.

As we were troubled by this painting, we offered him to entrust us with a study of it.

The in-depth research led by Lilas Sharifzadeh and encouraged by our "Ingres scholars" has enabled us to understand Ingres's most secret work methods, his repetitions, variations and peculiarities, leading to this exhibition and to the present catalogue which we hope will contribute to the appreciation of this fascinating artist.



REPÈRES BIOGRAPHIQUES BIOGRAPHICAL LANDMARKS

29 août 1780	Naissance à Montauban	Born in Montauban
1786-1791	Élève au collège des Frères des Écoles Chrétiennes à Montauban Reçoit les leçons de dessin et de musique de son père Amitié d'enfance avec Gilibert	Educated at the collège des Frères des Écoles Chrétiennes in Montauban Receives drawing and music lessons from his father Childhood friendship with Gilibert
1791-1797	Élève à l'Académie de Toulouse	Educated at the Académie de Toulouse
1797-1799	Étudie à Paris dans l'atelier de David	Studies in David's studio in Paris
1799-1801	Suit les cours de l'École des beaux-arts	Attends classes at the École des beaux-arts
29 sept. 1801	Premier Grand Prix de Rome Le contexte politique l'empêche de se rendre à Rome avant 1806	Wins the Grand Prix de Rome The political context prevents him from going to Rome before 1806
1806	Échec au Salon (<i>Napoléon I^{er} sur le trône impérial</i>) qui affecte profondément et durablement l'artiste	Failure at the Salon (<i>Napoleon Ist on his Imperial Throne</i>) which deeply and durably affects the artist
1806-1810	Pensionnaire à la Villa Médicis	Resident at the Villa Medici
1810-1820	Début de carrière à Rome	Start of his career in Rome
1819	Nouvel échec au Salon de 1819 (<i>La Grande Odalisque et Roger délivrant Angélique</i>)	New failure at the 1819 Salon (<i>Grande Odalisque and Roger Freeing Angelica</i>)
1820-1824	Installation à Florence où il peint <i>Le Vœu de Louis XIII</i> pour la cathédrale de Montauban	Settles in Florence where he paints <i>The Vow of Louis XIII</i> for the cathedral of Montauban
1824	<i>Le Vœu de Louis XIII</i> consacre Ingres au Salon	<i>The Vow of Louis XIII</i> establishes Ingres's reputation at the Salon
1824-1834	Second séjour d'Ingres à Paris	Ingres's second stay in Paris
1826	Retour d'Ingres à Montauban pour l'installation du <i>Vœu de Louis XIII</i> dans la cathédrale	Ingres goes back to Montauban to put up <i>The Vow of Louis XIII</i> in the cathedral
1829	Séjour de Gilibert à Paris	Gilibert stays in Paris
1835-1841	Retour d'Ingres à Rome comme directeur de l'Académie de France	Ingres returns to Rome as the director of the French Academy
1855	Retrospective de son œuvre à la 1 ^{ère} Exposition Universelle	Restrospective of his work at the first International Exhibition
14 jan. 1867	Décès d'Ingres à Paris	Ingres dies in Paris

INTRODUCTION

« Les personnes qui croient pouvoir juger du mérite des tableaux d'après la manière dont ils sont présentés à l'exposition n'ont pas été peu surprises de voir un ouvrage qui laisse autant à désirer que celui-ci, figurer dans le lieu le plus apparent [...].

On n'aurait pas parlé de ce tableau, peut-être même ne l'aurait-on pas aperçu, s'il eut été relégué dans une des salles où languissent d'ordinaire les productions médiocres, ou, ce qui est bien pis, les productions vicieuses. Ce dernier cas est celui du tableau en question [...].

Il n'y a dans cette figure ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief, rien enfin de ce qui constitue l'imitation [...].

Il est évident que l'artiste a péché sciemment, qu'il a voulu mal faire¹. »

C'est par ces mots acerbes que la critique contemporaine, rarement lucide face aux chefs-d'œuvre, accueille l'un des plus grands nus de la peinture occidentale. Profondément blessé, Ingres n'en demeura pas moins convaincu de l'importance de son ouvrage, lui qui livra plus de huit répétitions de sa *Grande Odalisque*. La découverte récente d'une nouvelle réplique originale nous invite à nous plonger dans la genèse de cette fascinante composition et de ses infinies variations.

1. Charles-Paul Landon, *Annales du Musée de l'École moderne des beaux-arts*, « Salon de 1819 », t. I, p. 28 à propos d'« Une Odalisque ; tableau de M. Ingres ».

"The people who think they can judge of the merit of paintings after the way they are displayed at the exhibition were very surprised to see a piece of work that leaves so much to desire as this one in the most apparent place [...].

This painting would not have been spoken of, perhaps not even seen, had it been relegated in one of the rooms where mediocre or, even worse, vicious productions, ordinarily wither away. The latter term applies to the painting in question [...].

On this figure there are no bones, muscles, blood, life, or relief, nothing of what constitutes imitation [...].

It is obvious that the artist has deliberately broken the rules, that he wanted something poorly painted."¹

It was in such scathing terms that the contemporary critics, seldom clear-sighted when faced with masterpieces, welcomed one of the greatest nudes of western painting. Deeply affected, Ingres nevertheless remained convinced of the importance of his piece of art, he who repeated his *Grande Odalisque* more than eight times. The recent discovery of a new original replica invites us to delve into the genesis of this fascinating composition and its infinite variations.

1. Charles-Paul Landon, *Annales du Musée de l'École moderne des beaux-arts*, "Salon de 1819", t. I, p. 28 about "Une Odalisque; tableau de M. Ingres".

CHAPITRE 1
CRÉATION

Lauréat du Grand Prix de peinture d'histoire en 1801, Ingres effectue son pensionnat à la Villa Médicis jusqu'en 1810. Après l'échec du Salon de 1806, il décide de s'installer à Rome, où il constitue peu à peu sa clientèle. En 1813, Caroline Murat, reine de Naples, lui commande un tableau pour servir de pendant à une illustre disparue, *La Dormeuse de Naples*, exécutée par l'artiste en 1808. *L'Odalisque* [Ill. 1] est achevée en décembre 1814, quelques mois après la première abdication de l'Empereur, et finalement livrée à Naples en septembre 1815², peu après la chute de l'Empire et le départ définitif de Joachim Murat. Contrainte à l'exil, la famille royale abandonne sur place les œuvres exécutées par Ingres, plongeant le jeune artiste dans une grande détresse, qu'il confie à son ami Jean-François Gilibert dans une lettre du 7 juillet 1818:

« La chute de la famille Murat m'a ruiné par des tableaux perdus ou rendus sans me les payer³ [...] »

En 1816, Ingres parvient finalement à faire réexpédier son *Odalisque* à Rome,

A laureate of the Grand Prix de Rome in historical painting in 1801, Ingres studied at the Villa Medici until 1810. After the failure of the 1806 Salon he decided to settle in Rome where he progressively set up his clientele. In 1813 Caroline Murat, Queen of Naples, commissioned him a painting that could serve as a counterpart to an illustrious missing figure, *The Sleeper of Naples*, painted by the artist in 1808. *The Odalisque* [Ill. 1] was finished in December 1814, a few months after the emperor's first abdication, and finally delivered in Naples in September 1815², shortly after the empire had collapsed for good and Joachim Murat had left his capital.

The royal family, forced into exile, abandoned on site the works made by Ingres, throwing the young artist into great disarray, which he confided to his friend Gilibert in a letter dated 7 July 1818:

"The fall of the Murat family has ruined me because of paintings which were lost or handed back to me without payment [...]"³

In 1816 Ingres finally succeeded in sending his *Odalisque* back to Rome, where

2. Les Murat ne réceptionnèrent jamais le tableau qui arriva chez l'ambassadeur de France à Naples. Cf. Massimo Visone, « Caroline Murat, *La Grande Odalisque* et les "Bains de Mer" sur le môle de Portici », *Bulletin du musée Ingres*, avril 2012, n° 84, p. 13 et p. 21, note 38.

3. *Les Fiançailles de Raphaël, La Grande Odalisque, le Portrait en pied de Caroline Murat* et l'ébauche d'un portrait de la famille Murat.

2. The Murats never received the painting which arrived at the French embassy in Naples. See Massimo Visone, "Caroline Murat, *La Grande Odalisque* et les "Bains de Mer" sur le môle de Portici", *Bulletin du musée Ingres*, April 2012, no. 84, p. 13 and p. 21, footnote 38.

3. *The Betrothal of Raphael, the Grande Odalisque, Queen Caroline Murat, and the sketch of a portrait of the Murat family.*



Ill. 1
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
La Grande Odalisque, 1814,
huile sur toile, 91 x 162 cm,
Paris, musée du Louvre.

où Atala Stamaty dessine une copie de la tête de ce nu encore inconnu du public⁴ [Ill. 2]. Un an plus tard, le peintre exécute lui-même une première réplique réduite [Ill. 3] du tableau impayé qu'il vient de récupérer et qu'il destine au Salon de 1819. Au grand dam de l'artiste, celle qu'on considère aujourd'hui comme l'un des plus grands nus de la peinture occidentale, soulève, lors de sa première apparition, les foudres de la critique et les ricanements du public.



Ill. 2 **Atala Stamaty,**
Odalisque, 1816, pierre noire
et rehauts de blanc sur papier,
40 x 42 cm, Montauban, musée
Ingres.

Atala Stamaty drew a copy of the head of this nude still unknown to the public⁴ [Ill. 2]. One year later the painter himself made a first scaled-down replica [Ill. 3] of the unpaid painting that he had just recovered and meant for the 1819 Salon. To the artist's detriment the same woman who is now considered to be one of the greatest nudes of western painting incurred the critique's wrath and the public's jeers when first displayed.

4. En 1818, cette copie d'Atala fut reproduite par Ingres dans un portrait dessiné de la famille Stamaty (Paris, musée du Louvre).

4. In 1818, Ingres included this copy by Atala in a drawn portrait of the Stamaty family (Paris, musée du Louvre).



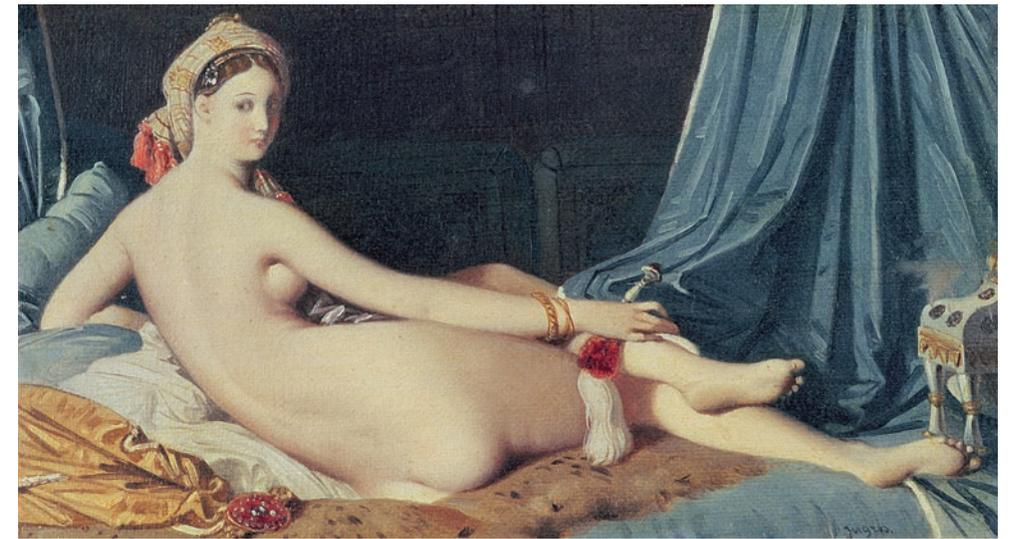
Ill. 3
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Odalisque « Triqueti », 1817, huile sur toile,
 14,5 x 24,5 cm (dimensions intérieures 12,5 x 22,8 cm),
 localisation actuelle inconnue, porte une inscription
 « Ingres F[ecit] 1817 » dans la marge.

Le mystère reste entier quant à la destination de cette première réplique autographe datée de 1817. *Ricordo* d'Ingres avant une modification de sa composition, commande d'un amateur visionnaire ou cadeau pour un ami ; on sait seulement que le tableautin avait appartenu au sculpteur Henri de Triqueti (1804-1874) puisqu'il figure, en 1886, dans sa vente après-décès.

Cette réduction s'inscrit en fait dans une série de variantes autographes peintes par l'artiste tout au long de sa carrière. Dans les listes d'œuvres de son Cahier X, le peintre, fidèle à son habitude de multiplier les répliques de ses principales compositions, note pour sa période de « pensionnaire et ex-pensionnaire » à Rome, de 1806 à 1820 :

The destination of this first autograph replica, dated 1817, remains mysterious. Be it *Ricordo* by Ingres before its composition was modified, a commission from a visionary amateur or a present for a friend, the small painting resurfaced in 1886 during the sale of sculptor Henri de Triqueti's collection (1804-1874) after his death.

This scaled-down version is set within a series of autograph variations performed by the artist all along his career. In the list of works of his Notebook X, the painter, true to his habit of multiplying the replicas of his main compositions, noted for the time he spent as a "resident and ex-resident" of Rome [i.e. from 1806 to 1820]:



Ill. 4
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Odalisque « Turpin de Crissé », huile sur toile,
 20 x 28 cm, Angers, musée des beaux-arts,
 porte une inscription « Ingres » en bas à droite.

« *L'Odalisque*, la grande Plusieurs petites répétitions⁵ ».

Si l'on en croit cette mention, Ingres a déjà exécuté plusieurs « petites » reprises de son *Odalisque* avant 1820, parmi lesquelles il conviendrait de placer la version « Triqueti », la seule qui soit précisément datée.

Un deuxième petit tableau [Ill. 4] fut légué en 1859 à la ville d'Angers par le peintre et ami d'Ingres, Lancelot-Théodore Turpin de Crissé. Généralement datée des années 1820, il montre l'*Odalisque* un chasse-mouches en crin à la main, sans chibouk

5. H. Lapauze, *Les dessins de J.-A.-D. Ingres à Montauban*, Paris, 1901, vol. 1, pp. 240-255, transcription du Cahier X.

"The *Odalisque*, the great Several small repetitions"⁵

If one is to believe this quote Ingres had already executed several "small" repetitions of his *Odalisque* before 1820, among which the "Triqueti" version, the only one with a precise date, should be placed.

A second small painting [Ill. 4] was bequeathed in 1859 to the city of Angers by the painter Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, a friend of Ingres's. Generally dated in the 1820s, it shows the *Odalisque* holding a fly-whisk made out of horsehair, without a chibouk

5. H. Lapauze, *Les dessins de J.-A.-D. Ingres à Montauban* (Paris, 1901), vol. 1, pp. 240-255, transcribed from Notebook X.



Ill. 5
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Odalisque « Gilibert », huile sur toile, 6,4 x 11,4 cm,
porte une inscription « Ingres pinxit » au dos, ancienne
collection Gilibert ; New York, collection Wrightsman.

mais avec un brûle-parfum identique à celui de la grande toile du Louvre.

La plus petite version connue [Ill. 5] aurait appartenu à Jean-François Gilibert⁶. Cette réplique, rapidement esquissée, est la reprise la plus proche de la composition du Louvre ; seuls manquent les motifs orientaux de palmettes qui ornent le grand rideau. Ingres aurait fait envoyer cette minuscule réduction à Gilibert après le deuxième séjour parisien de son compagnon montalbanais, en février-mars 1829.

6. Le tableau mis en vente chez Sotheby's, Londres, le 6 juin 2001 (lot 111), provenait en effet de la collection des descendants de Gilibert.

but with a perfume burner identical to the large canvas at the Louvre.

The smaller known version [Ill. 5] may have belonged to Jean-François Gilibert⁶. This swiftly-sketched replica is the closest repetition to the Louvre composition: the oriental palmetto motifs adorning the large curtain are the only element missing. Ingres would have had this minute reduction sent to Gilibert after the second stay in Paris of his comrade from Montauban in February-March 1829.

6. The painting sold at Sotheby's in London on 6 June 2011 (lot 111), was coming from Gilibert's descendants' collection.

Dans une lettre du 7 avril 1829, Madeleine Ingres lui écrit en effet : « Je n'aurai le cadre de l'*Odalisque* qu'à la fin de cette semaine⁷ ».

À la suite d'une nouvelle lettre à Gilibert datée du 22 juillet 1829, Madame Ingres joint également un compte de dépenses en tête duquel figure « Une *Odalisque* 60 f. ». Le prix très faible se rapporte sans doute au cadre mentionné au mois d'avril. Gilibert, qui n'avait pu visiter les galeries privées de la capitale lors de son précédent séjour parisien en 1822, a fort bien pu découvrir *La Grande Odalisque* chez son récent propriétaire, le comte de Pourtalès-Gorgier, et en demander une copie à son ami. Pour autant, cette répétition n'a pas forcément été exécutée par Ingres après le voyage de Gilibert car le peintre a pu lui offrir une réplique plus ancienne. L'année 1829 ne correspond donc pas nécessairement à la date de réalisation de la version dite Gilibert mais à un *terminus ante quem*. L'examen de la toile, très fine, pourrait cependant plaider pour une datation vers 1829⁸.

Le musée Mahmoud Khalil du Caire conserve une version de format plus important (44,2 x 61,3 cm) ayant appartenu à un autre ami de l'artiste, Marie-Jean-Baptiste-Joseph Marcotte-Genlis. Cette composition très aboutie est entourée d'un faux cadre en trompe-l'œil agrémenté d'un cartouche sur lequel on peut lire le nom de « Fatima » [Ill. 6]. L'*Odalisque* y tient, comme dans les versions « Triqueti »

7. D. et M.-J. Ternois, *Lettres d'Ingres à Gilibert*, Paris, 2005, lettre 30 du 7 avril 1829.

8. G. Tinterow, A.-E. Miller in *The Wrightsman Pictures*, New York, 2005, n° 78, p. 295.

In a letter dated 7 April 1829 Madeleine Ingres wrote to him: "I will have the frame of the *Odalisque* at the end of this week only."⁷

Following a new letter to Gilibert dated 22 July 1829 Madame Ingres also enclosed an account of expenses on top of which the indication "An *Odalisque* 60 f." is written. The very low price undoubtedly refers to the frame mentioned in April. Gilibert, who had been unable to visit the private galleries of the capital during his previous stay in Paris in 1822, could very well have discovered the *Grande Odalisque* at its recent owner's house, the earl of Pourtalès-Gorgier, and asked his friend for a copy. However that repetition was not necessarily executed by Ingres after Gilibert's trip because the painter may have offered him an older replica. Thus the year 1829 does not necessarily correspond to the date when the "Gilibert" version was made, but to a *terminus ante quem*. An examination of the very thin canvas could however argue in favour of a dating around 1829.⁸

The Mahmoud Khalil Museum in Cairo keeps a larger version (44.2 x 61.3 cm), which belonged to another friend of the artist's, Marie-Jean-Baptiste-Joseph Marcotte-Genlis. This very well accomplished composition has a fake frame in trompe l'œil embellished with a cartouche which reads "Fatima" [Ill. 6]. As in the "Triqueti" and "Turpin de Crissé" versions, the *Odalisque* is

7. D. and M.-J. Ternois, *Lettres d'Ingres à Gilibert* (Paris, 2005), letter 30 from 7 April 1829.

8. G. Tinterow, A.-E. Miller in *The Wrightsman Pictures* (New York, 2005), no. 78, p. 295.



Ill. 6
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Odalisque « Marcotte-Genlis »,
 date inconnue, huile sur toile, 44,2 x 61,3 cm,
 Le Caire, musée Mahmoud Khalil.

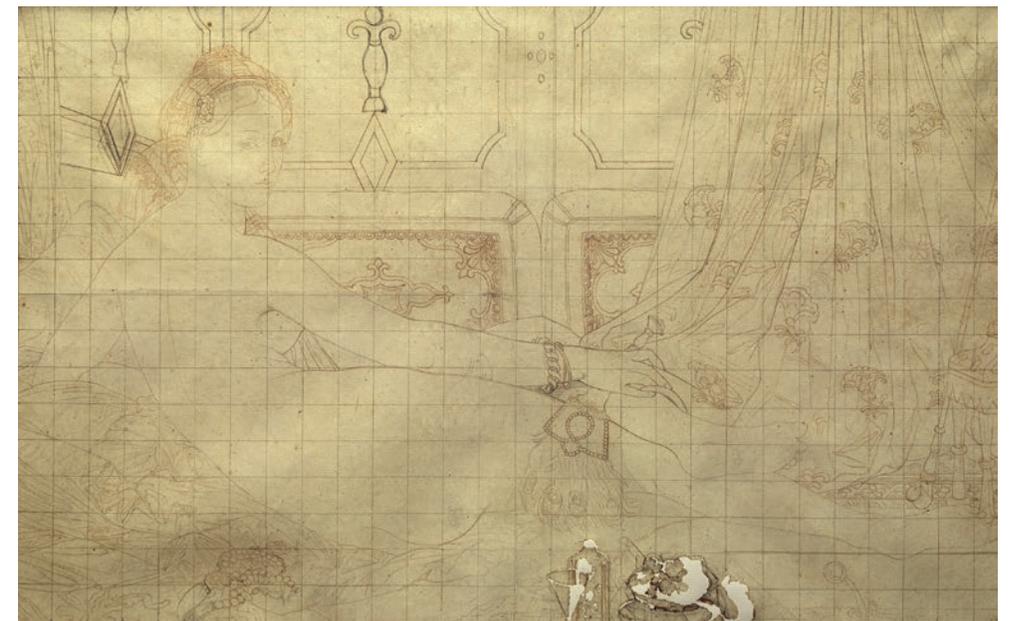
et « Turpin de Crissé », un chasse-mouches de crin blanc et repose non pas sur un lit mais devant un bassin alimenté par une petite fontaine. Ce dernier détail se retrouve dans le dessin mis au carreau qui a servi de modèle à grandeur pour la gravure de *La Grande Odalisque* exécutée par Sudre en 1826 [Ill. 7].

Ces deux répliques – l'une dessinée, l'autre peinte – sont encore plus proches qu'il n'y paraît. La partie centrale du tableau du Caire, à l'intérieur du cadre en trompe-l'œil, possède en effet les mêmes dimensions que le calque du musée de Montauban. L'*Odalisque « Marcotte-Genlis »* pourrait donc avoir été exécutée

holding a white-horsehair fly-whisk and lying not on a bed but before a basin supplied by a small fountain.

The latter detail is to be found on the squared drawing which was used as a to-scale model for the engraving of the *Grande Odalisque* executed by Sudre in 1826 [Ill. 7].

These two repetitions – one drawn, the other painted – are even closer than they look. The central part of the Cairo painting, within the frame in trompe l'œil, has indeed the same characteristics as the tracing of the Montauban Museum. The "Marcotte-Genlis" *Odalisque* may have been executed around 1826, slightly



Ill. 7
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Étude pour la Grande Odalisque, plume, sanguine et crayon de graphite sur papier calque, 32,4 x 49,2 cm, Montauban, musée Ingres.

vers 1826, peu avant ou après la gravure, à partir du même dessin mis au carreau. Malgré l'échec retentissant et douloureux du Salon de 1819 qui l'éloigne de Paris jusqu'en 1824, Ingres est finalement parvenu à vendre son *Odalisque* à un grand collectionneur, le comte de Pourtalès-Gorgier, en 1821⁹. À son retour en France, l'artiste tire donc profit de son ouvrage devenu enfin célèbre en le diffusant par la gravure et en le répétant en peinture. Dans les listes d'œuvres de son Cahier X, Ingres mentionne d'ailleurs une autre version pour la période

9. Cf. Lettre à Gilibert, 3 juillet 1821.

before or after the engraving, from the same squared drawing. Despite the significant and painful failure of the 1819 Salon which kept him away from Paris until 1824, Ingres finally managed to sell his *Odalisque* to a great collector, the earl of Pourtalès-Gorgier, in 1821.⁹ Back in France the artist took advantage of his finally famous work by circulating it through engraving and repeating it through painting. In the list of works of his Notebook X Ingres mentioned another version

9. See Letter to Gilibert, 3 July 1821.



Ill. 8
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Odalisque en grisaille, 1824-1834,
 huile sur toile, 83,2 x 109,2 cm,
 New York, Metropolitan Museum of Art.

1824-1834. Il s'agit d'une « *Odalisque en grisaille* [non fini] » qui correspond probablement à la toile ayant appartenu à Madame Ingres¹⁰, aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York [Ill. 8].

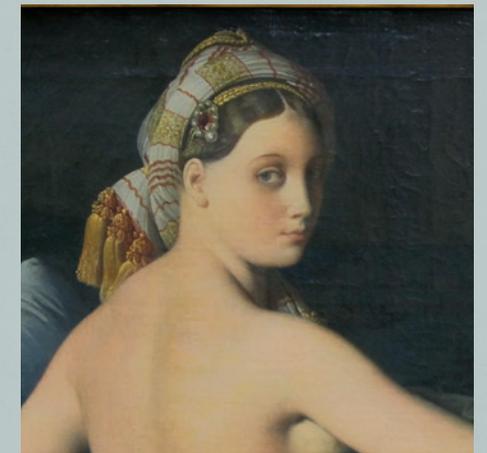
À cette série de nus s'ajoutent encore deux répliques de la tête seule de *La Grande Odalisque* [Ill. 9 et 10], de

10. H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, 1870, p. 236, n° 75.

for the period 1824-1834. It is an "*Odalisque in grisaille* [incomplete]" which probably corresponds to the canvas which belonged to Madame Ingres¹⁰ and currently kept at the Metropolitan Museum of New York [Ill. 8].

To this series of nudes must be added two replicas of only the head of the *Grande Odalisque* [Ill. 9 and 10], with similar

10. H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître* (Paris, 1870), p. 236, no. 75.



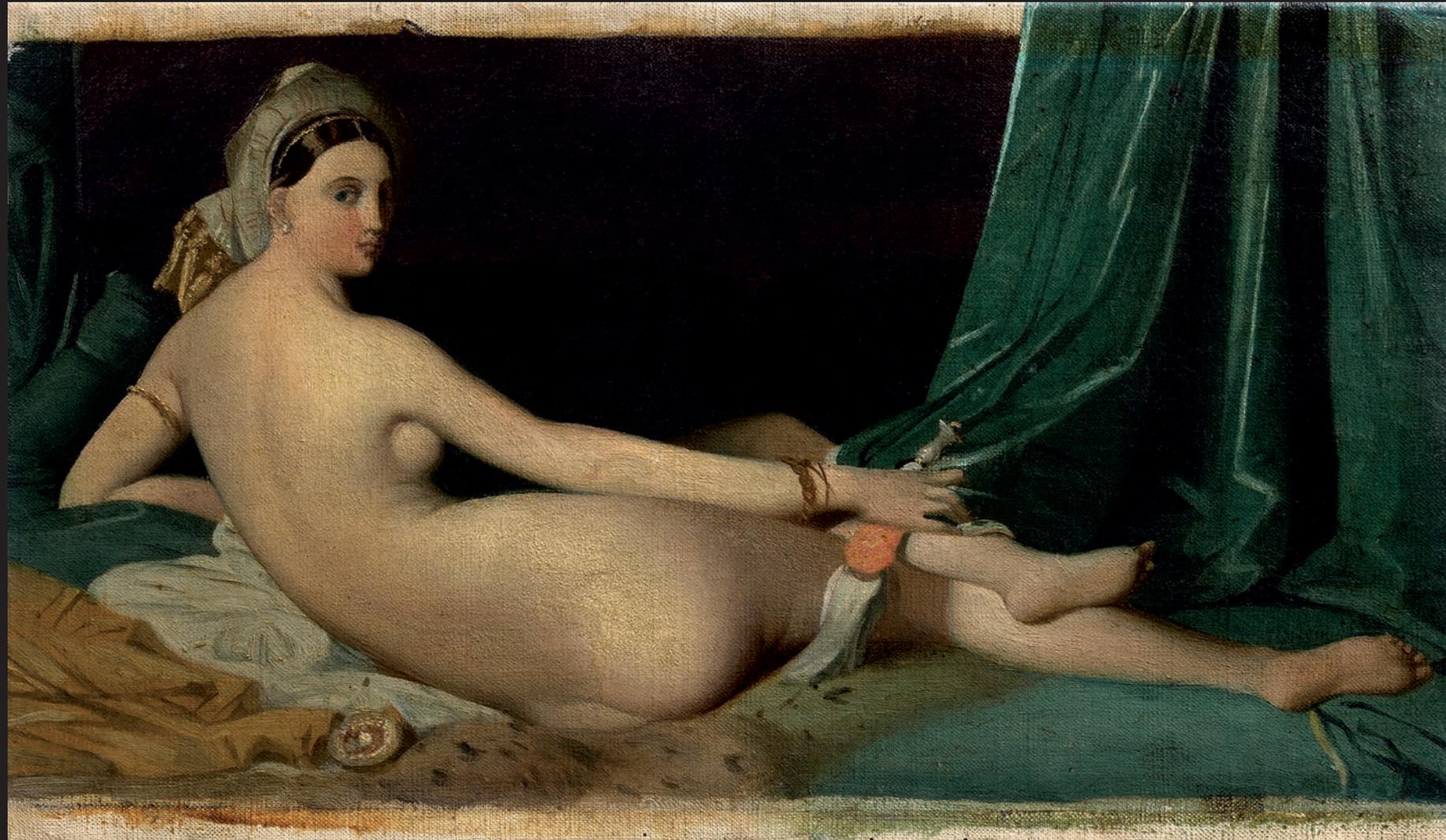
Ill. 11
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
La Grande Odalisque (détail),
 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm,
 Paris, musée du Louvre.



Ill. 9
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Tête de La Grande Odalisque,
 huile sur toile, diamètre 34 cm,
 signé en bas à gauche au crayon,
 Grenoble, musée des beaux-arts,
 dépôt du musée du Louvre.



Ill. 10
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Tête de La Grande Odalisque,
 huile sur toile,
 diamètre 42 cm,
 Cambrai, musée des beaux-arts,
 dépôt du musée du Louvre.



III. 12
J.-A.-D. Ingres,
Une Odalisque,
(taille réelle)
huile sur toile,
14,3 x 24,3 cm,
Paris, collection
particulière.

dimensions voisines et pratiquement identiques au format de l'original [Ill. 11]. Notre tableau [Ill. 12, pages 22-23], aux proportions réduites (14,3 x 24,3 cm), s'inscrit dans cette même série de variations. Proche de la version de 1817 par sa composition et son format, elle s'en distingue cependant par le détail du rideau, qui sort littéralement du cadre pour s'étendre dans l'espace du spectateur. L'*Odalisque* « Triqueti », quant à elle, est strictement maintenue dans le plan du tableau par la bande dorée qui en affirme les limites.

Ces deux répétitions diffèrent également par leur date de création. Si l'on en croit l'inscription qui figure dans la marge, l'*Odalisque* « Triqueti » est peinte en 1817 tandis que l'analyse du châssis, des clous et de la toile de notre réplique [Ill. 17] nous invite à la situer après 1830¹¹.

dimensions, and practically identical to the format of the original [Ill. 11]. Our painting [Ill. 12, pages 22-23] with scaled-down dimensions (14.3 x 24.3 cm) is part of the same series of variations. Close to the version of 1817 by its composition and format, it is nonetheless distinct by the detail of the curtain which literally extends beyond the canvas and into the spectator's space, while the "Triqueti" *Odalisque* is strictly maintained within the frame of the painting thanks to the gilded stripe which sets out its limits.

These two repetitions also differ by their date of creation. If one goes by the inscription in the margin, the "Triqueti" *Odalisque* was painted in 1817 while the analysis of the frame, nails and canvas of our replica [Ill. 17] invites us to place it after 1830.¹¹

CHAPITRE 2 TRANSFORMATION

Tous ces « multiples » de l'*Odalisque* sont caractéristiques du processus de création à l'œuvre chez cet artiste à qui l'on a souvent reproché de reproduire ses compositions au lieu d'innover. Cependant, leur nombre et leur écart systématique par rapport à la lettre du tableau du Louvre les éloignent selon nous du statut de simples répliques et nous invitent à essayer de comprendre la logique régissant leur création. En d'autres termes, les variations observées de l'une à l'autre sont-elles le simple fruit du hasard ou de la fantaisie de l'artiste, ou bien témoignent-elles de l'évolution d'une même composition, comme le révèle la volonté de perfectionnement manifeste dans cette mise au point du peintre : « On m'a fait observer, et peut-être avec justesse, que je reproduisais trop souvent mes compositions, au lieu de faire des ouvrages nouveaux. Voici ma raison : la plupart de ces œuvres, que j'aime par le sujet, m'ont paru valoir la peine que je les rendisse meilleures en les répétant ou en les retouchant¹² [...] ».

Notre *Odalisque* [Ill. 12], et celle qui appartenait à Triqueti [Ill. 3], sont celles dont la composition est la moins ornementée et la plus éloignée du grand tableau du Louvre. Parmi les différences

12. H. Delaborde, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine. Notes et pensées de J.-A.-D. Ingres*. Paris, 1870. Réédition G. Monfort, Brionne, 1984, p. 108.

All these multiple renditions of the *Odalisque* are characteristic of the process of creation at work with this artist who was often reproached with reproducing his compositions instead of innovating. However their number and systematic difference in comparison with the letter of the Louvre painting move them away, according to us, from the status of mere replicas and invite us to try and understand the logic that determined their creation. In other words are the variations observed from one to the other but the product of chance or the artist's fantasy, or do they bear witness to the evolution of a same composition, as revealed by the will of perfecting evinced in the following clarification made by the painter: "It has sometimes been brought to my attention, and perhaps accurately, that I have represented my compositions too often, instead of making new works. Here is my reason: most of these works, which I love because of the subject matter, seemed to me worth improving by repeating them, or touching them up [...]"¹²

Our *Odalisque* [Ill. 12], as well as the one which belonged to Triqueti [Ill. 3], are those whose composition is the least ornamented and the remotest from the Louvre large painting. Among the most notable

12. H. Delaborde, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine. Notes et pensées de J.-A.-D. Ingres* (Paris, 1870). Republ. (Brionne: G. Monfort, 1984), p. 108.

11. Cf. P. Labreuche, *Rapport d'étude*, 16 septembre 2013.

11. See. P. Labreuche, *Rapport d'étude*, 16 September 2013.

les plus notables, on relèvera le bracelet en or qui pare le bras gauche de l'Odalisque, l'absence du brûle-parfum et du chibouk, et le modèle différent de chasse-mouches, dont les plumes de paon ont cédé la place à une houppe de crin blanc. En observant attentivement la grande toile exposée au Salon de 1819 (état actuel de *La Grande Odalisque*, visible au Louvre), et en s'aidant des photographies prises par le Laboratoire des musées de France, on aperçoit clairement le repentir d'une composition antérieure: en haut du bras gauche de *La Grande Odalisque*, on devine, même à l'œil nu, le bracelet présent dans notre version [Ill. 13] ; sous les plumes de paon, apparaissent encore le manche corail et l'aplat blanc originel du chasse-mouches de crin [Ill. 14]. Ces deux variantes, qui distinguent nettement notre *Odalisque* de la toile du Salon, figuraient donc dans une première pensée d'Ingres pour le tableau initialement destiné à la reine de Naples. Finalement abandonnés et connus de leur seul auteur, ces deux accessoires, et leur répétition dans notre composition, ne peuvent relever que d'Ingres lui-même.

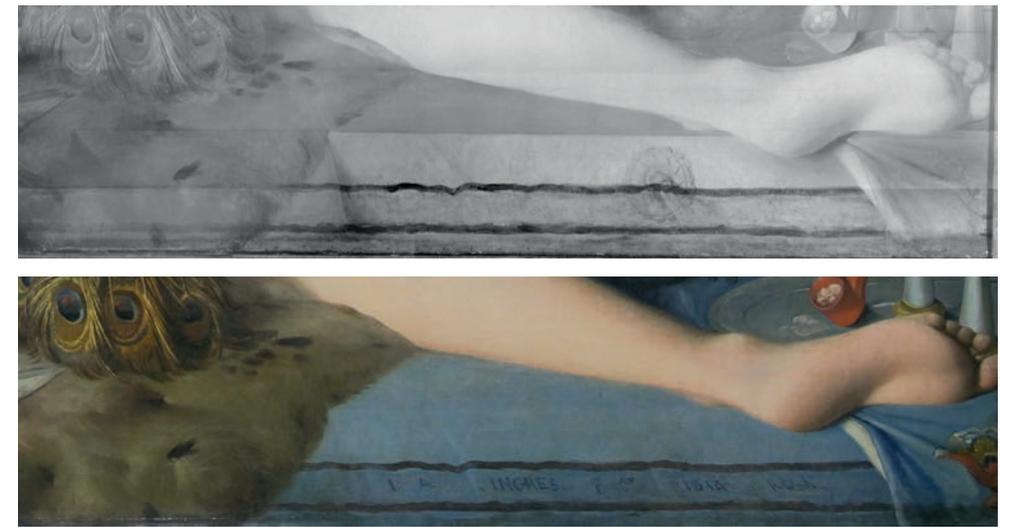


Ill. 13. *La Grande Odalisque* (détail du bras gauche), Paris, musée du Louvre. Photographie en lumière directe (C2RMF).



Ill. 14. *La Grande Odalisque* (détail du chasse-mouches) Paris, musée du Louvre. Photographie en lumière directe (C2RMF).

differences, the gold bracelet which adorns the Odalisque's left arm, the absence of the perfume-burner and chibouk, and the different model of fly-whisk, the peacock feathers of which have given way to a tuft of white horsehair. When giving a close look at the large canvas exhibited at the 1819 Salon (its current state, visible at the Louvre) and with the help of photographs taken by the *Laboratoire des Musées de France*, the *pentimento* from a previous composition can be clearly seen: above the *Grande Odalisque's* left arm one can make out, even to the naked eye, the bracelet which is on our canvas [Ill. 13]; the coral-coloured handle and original white flat tint of the fly-whisk still appear underneath the peacock feathers [Ill. 14]. These two variants, which clearly distinguish our *Odalisque* from the canvas of the Salon, actually were in a first thought of Ingres's for the painting initially meant for the Queen of Naples. Finally abandoned and known of none but their author, these two accessories and their being repeated in our composition can be attributed to Ingres only.



Ill. 15
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque* (détail de l'angle inférieur droit), Paris, musée du Louvre. En haut, réflectographie infrarouge (C2RMF) ; en bas, lumière directe.

Les analyses menées par le C2RMF nous fournissent encore de précieuses informations. La réflectographie infrarouge [Ill. 15], publiée pour la première fois par Dimitri Salmon dans sa monographie consacrée à *La Grande Odalisque*¹³, fait en effet apparaître sous le pied droit de la jeune femme, les bords d'un bassin rectangulaire alimenté par une petite fontaine semblable à celle de la *Baigneuse Valpinçon* de 1808 et visible dans le tableau du Caire et le calque de Montauban.

Dans son premier état, que nous appellerons « *Baigneuse Murat* », le tableau destiné à servir de pendant à *La Dormeuse de Naples* représentait donc une jeune

The analyses led by the C2RMF give us again precious pieces of information. The infrared reflectography [Ill. 15], published for the first time by Dimitri Salmon in his monograph on the *Grande Odalisque*,¹³ reveals under the young woman's right foot the edges of a rectangular basin supplied by a small fountain akin to that of the *Valpinçon Bather* of 1808 and visible in the Cairo version and Montauban squared drawing.

In its first state which we will call the "Murat Bather", the painting which was meant to serve as a counterpart to the *Sleeper of Naples* thus represented

13. D. Salmon, *La Grande Odalisque*, Paris, musée du Louvre, collection Solo, 2006, p. 19.

13. D. Salmon, *La Grande Odalisque* (Paris: Musée du Louvre, collection Solo, 2006), p. 19.

femme nue, à demi étendue au bord d'un bassin, portant un bracelet de haut de bras d'un côté et tenant un simple chasse-mouches de crin blanc de l'autre. On peut imaginer que les motifs de palmettes brodés sur le rideau ne figuraient pas dans la composition initiale dans la mesure où ils sont absents des versions avec le chasse-mouches en crin et qu'ils font écho au chasse-mouches postérieur en plumes de paon. Quant au brûle-parfum et au chibouk, leur absence de la réplique de 1817 nous invite à penser qu'ils n'étaient pas non plus représentés dans la toile destinée aux Murat, à laquelle ils auraient donné une connotation orientale trop marquée par rapport à son pendant.

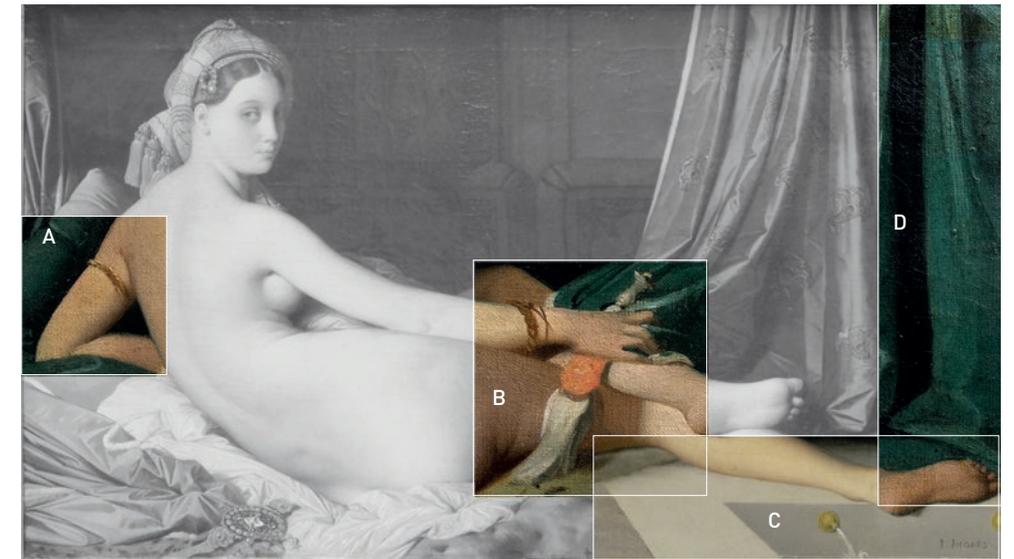
Nous avons tenté de reconstituer cet état originel de *La Grande Odalisque* dans le montage suivant [Ill. 16], en prêtant à la toile du Louvre le bassin du Caire [C] ainsi que le bracelet [A], le chasse-mouches [B] et le rideau uni [D] de notre version. L'agrandissement strictement homothétique de ces fragments [A, B, C, D] démontre l'identité de proportion entre ces différentes versions de *l'Odalisque* qui découlent bien toutes du même modèle. Cette reconstitution révèle aussi une composition plus sobre, mettant en scène une baigneuse plus qu'une odalisque, beaucoup moins orientalisée que dans la version visible au Louvre.

La correspondance entre ce premier état, la version « Triqueti » et notre tableau nous paraît flagrante, et nous pensons que ces deux petites répliques constituent non pas des variations à partir de la version du Salon mais les mementos d'une strate de composition antérieure. Dans un article récemment publié dans le *Bulletin du musée Ingres*¹⁴, Massimo

a naked young woman, half-lying on the edge of a basin, wearing a high-arm bracelet on one side and holding a mere fly-whisk made out of white horsehair on the other. One can imagine the palmetto motifs embroidered on the curtain were not in the initial composition insofar as they were not featured on the versions with the horsehair fly-whisk, and as they echo the ulterior fly-whisk made out of peacock feathers. As for the perfume burner and chibouk their absence in the 1817 replica invites us to think they were not represented in the canvas meant for the Murats, to which they would have given too marked an oriental connotation in comparison with its counterpart.

We have tried to reconstruct the original state of the *Grande Odalisque* in the following montage [Ill. 16], lending to the Louvre canvas the Cairo basin [C] as well as the bracelet [A], fly-whisk [B] and plain curtain [D] of our version. The strictly homothetic enlargement of these fragments [A, B, C, D] demonstrates the identity in proportion between the different versions of the *Odalisque*, which do all derive from the same model. This reconstruction also reveals a more sober composition staging a bather more than an odalisque, who is far less orientalized than in the version visible at the Louvre.

The relationship between this first state, the "Triqueti" version and our painting appears obvious to us, and we think these two small replicas are not variations from that of the Salon but mementos from a stratum of earlier composition. In an article recently published in the *Bulletin du musée Ingres*¹⁴ Massimo Visone goes back over the context of the commissioning of



Ill. 16
Reconstitution du premier état de la *Grande Odalisque*, destinée à Caroline Murat.

Visone revient sur le contexte de la commande de *La Grande Odalisque*. Il interprète la présence du bassin comme une allusion directe à la construction concomitante des Bains de Mer de la reine de Naples à Portici. La disparition du bassin entre la « Baigneuse Murat » et *l'Odalisque* finalement présentée au Salon de 1819 nous semble accréditer cette thèse. Lorsqu'Ingres récupère le tableau impayé des Murat, le régime a radicalement changé. Pour parvenir à exposer et à vendre son tableau, l'auteur a tout intérêt à faire oublier l'origine impériale de la commande, d'autant que la rumeur se propage déjà :

14. Massimo Visone, *op. cit.* p. 17.

the *Grande Odalisque*. He interprets the presence of the basin as a direct allusion to the simultaneous construction of the Queen of Naples' Sea Baths in Portici. The disappearance of the basin between the "Murat Bather" and the *Odalisque* finally presented at the 1819 Salon seems to substantiate this theory. When Ingres got the Murats' unpaid painting back the regime had radically changed. In order for him to manage to exhibit and sell his painting the author was well-advised to have the imperial origin of the commissioning forgotten, all the more since the rumour was already spreading:

14. Massimo Visone, *op. cit.*, p. 17.

« Les obligeants, comme il y en a tant par le monde, ont accredité à ce qu'il paraît que j'ai eu l'intention de retracer les traits de Madame Murat dans cette peinture. Cela est absolument faux, mon modèle est à Rome [...] Je vous dis ceci comme pour parer à un incident qui pourrait me faire manquer mon affaire¹⁵. »

Sans aller, comme Massimo Visone, jusqu'à voir dans cette première version de *La Grande Odalisque* un portrait de Caroline Murat, nous pensons que la suppression de l'idée du bassin visait bien à faire disparaître une subtile allusion à la reine de Naples. Quant à l'orientalisation de la composition par l'addition de divers accessoires et motifs ornementaux, elle participe selon nous de cette même volonté de dépersonnalisation. Partant, nous émettons l'hypothèse que les changements ayant conduit à la transformation de la « Baigneuse Murat » en « *Une odalisque*¹⁶ » – titre du tableau au Salon de 1819 – ont été cristallisés dans ces « petites répétitions » qui constituent le souvenir des hésitations et du lent progrès des idées de l'artiste.

À l'instar des instantanés photographiques utilisés par les scientifiques de la fin du XIX^e siècle pour décomposer le mouvement des êtres vivants, ces petites

"The obliging people, as there are so many in the world, have allegedly verified that I intended to draw Madame Murat's features again in that painting. This is absolutely false, my model is in Rome [...] I'm telling you that as to fend off an incident that might make me fail my business."¹⁵

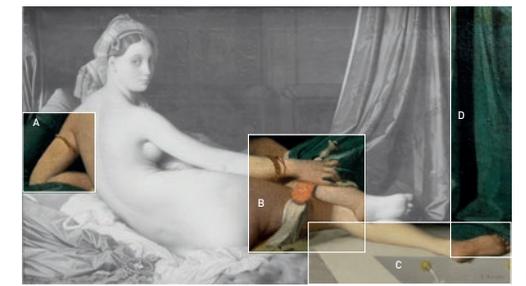
Without going as far as seeing in that first version of the *Grande Odalisque* a portrait of Caroline Murat, as Massimo Visone does, we think that the erasing of the basin was meant to make a subtle allusion to the Queen of Naples disappear. As for the orientalization of the composition through different accessories and ornamental motifs, it is, according to us, part of that same will to depersonalize. Therefore we hypothesize that the changes which led to the transformation of the "Murat Bather" into "*An odalisque*,"¹⁶ – the title of the painting at the 1819 Salon – were crystallized in those small repetitions which make up the trace of the hesitations and slow progress of the artist's ideas.

Like the snapshots used by late nineteenth-century scientists to break down the movement of living beings, these small repetitions captured the successive states, now invisible, which the large canvas went through between 1814 and 1819 (see opposite).

reprises ont capturé les états successifs, désormais invisibles, par lesquels est passée la grande toile entre 1814 et 1819 (voir frise ci-contre).

Pour autant, la date de réalisation de ces répétitions n'est pas nécessairement antérieure à 1819 car le peintre a fort bien pu reprendre ou associer ces anciennes formules tout au long de sa carrière. Le calque préparatoire à la gravure de 1826 [Ill. 7] et l'*Odalisque* « Marcotte-Genlis » [Ill. 6] combinent ainsi des éléments présents dans le premier état de *La Grande Odalisque* (bassin et chasse-mouches de crin blanc) avec les accessoires finalement retenus dans la version du Salon (brûle-parfum et chibouk).

Nevertheless the date when these repetitions were made is not necessarily anterior to 1819 because, all along his career, the painter could very well have re-used these former elements, in any number of combinations. The squared drawing to the 1826 engraving [Ill. 7] and the "Marcotte-Genlis" *Odalisque* [Ill. 6] thus combine elements present in the first state of the *Grande Odalisque* (the basin and fly-whisk made out of white horsehair) with the accessories finally kept in the version presented at the Salon (the perfume burner and chibouk).



Ill. 16



Ill. 12



Ill. 4



Ill. 5



Ill. 1

15. Lettre d'Ingres à l'ambassadeur français à Naples, 28 sept. 1815, in H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, Bern, 1978, vol. II, pp. 23-24.

16. Nous soulignons l'article indéfini habilement choisi par Ingres pour affirmer le caractère non identifié du personnage représenté : « une odalisque » désigne « n'importe quelle/on ne sait quelle odalisque », ce qui l'éloigne définitivement de Caroline Murat.

15. Letter from Ingres to the French ambassador in Naples, 28 Sept. 1815, in H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres* (Bern, 1978), vol. II, pp. 23-24.

16. We underline the indefinite article astutely chosen by Ingres to assert the unidentified personality of the character represented: "an odalisque" refers to any/whatever odalisque, which definitely drives her away from Caroline Murat.



Ill. 17
Revers de notre
tableau,
(taille réelle).
Toile et châssis
d'origine.
Traces d'un
habillage de papier
bleu qui protégeait
le montage jusqu'à
une date récente.

CHAPITRE 3 RÉPÉTITION

Fussent-elles provoquées par la nécessité commerciale de débarrasser le tableau de toute référence à son premier destinataire, ces variations et répétitions participent avant tout de la recherche d'éternel perfectionnement qui guide l'artiste et dont notre toile constitue un éminent témoignage. L'examen attentif de notre réplique et sa comparaison avec la version « Triqueti » révèlent également la méthode de duplication employée par Ingres.

Pour comprendre la relation qui unit ces deux répétitions si proches, nous avons eu l'idée d'adopter une méthode éminemment ingresque. À l'aide d'un papier-calque, nous avons reproduit les contours de l'*Odalisque* « Triqueti » avant de placer la feuille sur notre composition. La transparence de ce support nous a permis d'observer la superposition parfaite des deux silhouettes, révélant un procédé de réplique typique du maître. Comme l'a fort bien montré l'exposition *Ingres, secrets de dessins*¹⁷, le support calque joue un rôle privilégié dans l'œuvre de l'artiste car les possibilités techniques du matériau répondent parfaitement à ses inlassables recherches sur les formes et la composition.

These variations and repetitions, be they prompted by the commercial necessity to rid the painting of any reference to the first person it was destined to, are above all else part of the search for eternal perfecting guiding the artist, which our canvas eminently bears witness to. But close examination of our replica and its comparison with the "Triqueti" version also reveals the duplicative method used by Ingres.

In order to understand the relationship uniting these two repetitions which are so close, we had the idea of adopting an eminently Ingres-style method. Using a sheet of tracing paper we have reproduced the contours of the "Triqueti" *Odalisque*, then placed this sheet on our composition. The transparency of this support has enabled us to observe the perfect superposition of the two silhouettes, revealing a replication process typical of the master. As very well shown by the exhibition *Ingres, secrets de dessins*,¹⁷ the support used to trace plays an important role in the artist's work. The technical possibilities offered by the material perfectly answer his unremitting research on forms and composition.

Ingres exploite la transparence du calque pour collecter et reproduire, par un procédé rapide, des motifs qui l'intéressent, mais aussi pour dupliquer ses dessins sur d'autres supports par un tracé en creux ou selon la technique du poncif. Dans le cas de *La Grande Odalisque*, on conserve la preuve de l'utilisation d'un calque pour la réalisation de la version « Marcotte-Genlis » [Ill. 6]. Le calque de Montauban [Ill. 7] présente, nous l'avons vu, la même composition et les mêmes dimensions que la partie centrale de l'*Odalisque* du Caire à laquelle il a dû servir de modèle. Dans une lettre à Gilibert datée du 26 juin 1842, Ingres évoque d'ailleurs lui-même cette pratique:

« Je tenais aussi à pouvoir te dire, sans presque mentir, que j'ai enfin fini la copie de l'*Odalisque*, signée d'hier. »

Et quelques lignes plus loin :

« Mon noble barbier te remettra le calque de mon *Odalisque*. »

Comme le souligne justement Daniel Ternois¹⁸, Ingres fait probablement référence dans les deux cas à son autre *Odalisque*, celle dite à l'esclave (1840, Cambridge, Fogg Art Museum), dont il livra, en 1842, une copie appelée *Odalisque Wurtemberg* (Baltimore, Walters Art Gallery). Cette mention n'en constitue pas moins la confirmation directe de l'usage par Ingres de cette méthode de réplique révélée par la stricte superposition de notre *Odalisque* avec celle ayant appartenu à Triqueti. Le peintre a-t-il reporté la version datée

Ingres makes the most of the transparency of tracing paper to collect and reproduce forms which interest him through a fast process, but also to duplicate his drawings on other supports using incised lines or the pouncing technique. In the case of the *Grande Odalisque* evidence of the use of tracing paper to make the "Marcotte-Genlis" version is kept [Ill. 6]. The Montauban tracing [Ill. 7] presents, as we have seen, the same composition and dimensions as the central part of the Cairo *Odalisque* for which it must have served as a model. In a letter to Gilibert dated 26 June 1842 Ingres himself mentioned this practice:

"I was also eager to be in a position to tell you, almost without lying, that I have at last finished the copy of the *Odalisque* signed from yesterday."

And a few lines further down:

"My noble barber will hand you the tracing of my *Odalisque*."

As rightly underlined by Daniel Ternois,¹⁸ Ingres was probably referring, in both cases, to his other *Odalisque*, the *Odalisque and Slave* (1840, Cambridge, Fogg Art Museum), of which he delivered a copy in 1842 called *Odalisque Wurtemberg* (Baltimore, Walters Art Gallery). This mention nonetheless is the direct confirmation of the use by Ingres of this replicative method revealed by the strict superposition of our *Odalisque* with the one which belonged to Triqueti. Did the painter transfer the version dated

17. *Ingres, Secrets de dessins*, Montauban, musée Ingres, 2011, catalogue sous la direction de Florence Viguier.

17. *Ingres, Secrets de dessins* (Montauban: Musée Ingres, 2011), catalogue edited by Florence Viguier.

18. D. et M.-J. Ternois, *Lettres d'Ingres à Gilibert*, Paris, 2005, p. 102.

18. D. and M.-J. Ternois, *Lettres d'Ingres à Gilibert* (Paris, 2005), p. 102.



Ill. 18
Notre *Odalisque*, réflectographie infrarouge.

de 1817 sur la nôtre à l'aide d'un calque, ou existait-il un dessin, aujourd'hui perdu, ayant servi de patron à la réalisation de ces deux répétitions? Quoi qu'il en soit, le report d'une composition préexistante à l'aide d'un stylet a laissé, sur la couche préparatoire de notre toile, le tracé en creux de ce transfert. En examinant notre tableau en lumière rasante, on aperçoit en effet un léger bourrelet qui court le long de la silhouette de la jeune femme. Une réflectographie à infrarouge confirme la présence sous-jacente d'un sillon continu laissé par le transfert des contours de l'*Odalisque* sur la préparation [Ill. 18].

Cette méthode, mise au jour dans notre réplique et professée par l'artiste dans

1817 onto ours with the help of a sheet of tracing paper, or was there a drawing, nowadays lost, which served as a patron to the carrying out of these two repetitions? Be that as it may the transfer of a pre-existing composition using a stylus has left the incised line of that transfer on the preparatory layer of our canvas. By observing our painting under a raking light, one can clearly see a slight roll running along the young woman's body. An infrared reflectography confirms the presence of this thin continuous line left on the preparation by the transfer of the *Odalisque's* contours [Ill. 18].

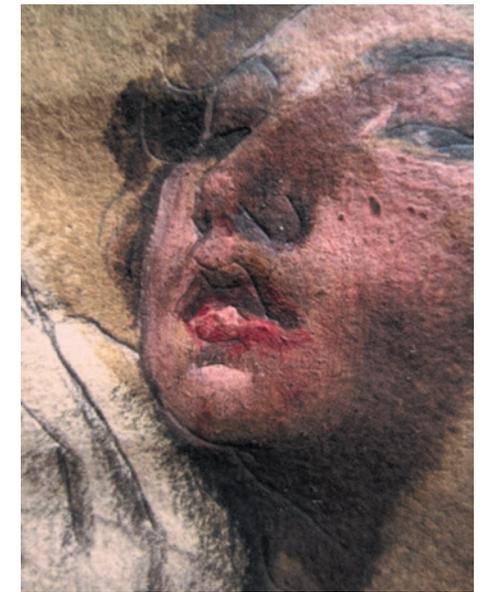
This method, revealed in our replica and professed by the artist in his



Ill. 19
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Étude pour le martyre de saint Symphorien*, 1834, troisième enfant à la colonne, huile sur papier vélin, 11 x 9,2 cm, Montauban, musée Ingres.

sa correspondance, peut être observée dans bien des ouvrages d'Ingres. Dans une étude sur papier vélin pour le *Martyre de saint Symphorien* [Ill. 19], on aperçoit parfaitement le tracé en creux laissé par le report d'un premier dessin sur ce second support. Le peintre a dû placer sa feuille sous l'image qu'il souhaitait copier avant d'en reprendre les contours en appuyant fortement son outil afin de bien inscrire le dessin sur le papier plus épais recevant le transfert.

Le même léger sillon est visible à l'œil nu dans le creux du bras et entre les doigts de la main gauche d'Angelique [Ill. 20, page suivante, détail de l'esquisse peinte en 1819 pour *Roger Délivrant Angélique*].



correspondence, can be observed in many of Ingres's works. In a study on vellum paper for the *Martyrdom of Saint Symphorien* [Ill. 19] one can clearly see the incised line left by the transfer of a first drawing on that second support. The artist had to place his sheet underneath the image he wished to copy before taking up its contours by strongly pressing his tool so as to inscribe the drawing on the thicker paper receiving the transfer.

The same slight fold is visible to the naked eye in the hollow of the arm and between the fingers of Angelica's left hand [Ill. 20 on the next page, detail of the sketch painted in 1819 for *Roger Freeing Angelica*].



Ill. 20
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Esquisse pour Roger délivrant Angélique
 (détail), huile sur toile, 85 x 43 cm,
 Paris, musée du Louvre.

Une photographie en lumière rasante de la *Tête de la Grande Odalisque* de Grenoble [Ill. 21] laisse également voir, le long de la joue, le souvenir du report d'une autre composition sur cette toile. Les dimensions des deux têtes de Grenoble [Ill. 9] et de Cambrai [Ill. 10] étant à la fois très proches entre elles et identiques à celle de *La Grande Odalisque*, on peut conclure que ce tracé en creux témoigne encore une fois du transfert d'une même composition d'un support sur l'autre.

En 2005, G. Tinterow et A.E. Miller ont examiné l'*Odalisque* « Gilibert » désormais conservée dans la collection Wrightsman à New York. Ayant constaté que la taille de l'image correspondait parfaitement à celle

A raking light photograph of the *Head of the Grande Odalisque* of Grenoble [Ill. 21] gives one to see, along the cheek, the trace of the transfer of another composition on the canvas.

One can conclude from the dimensions of the two heads of Grenoble [Ill. 9] and Cambrai [Ill. 10], being at once very close between them and identical to that of the *Grande Odalisque*, that this incised line bears witness, once again, to the transfer of a same composition from one support onto the other.

In 2005 G. Tinterow and A.E. Miller examined the "Gilibert" *Odalisque* now kept in the Wrightsman collection in New York. Having observed that the size of the image perfectly matched



Ill. 21
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Tête de la Grande Odalisque
 (détail), Grenoble,
 Photographie en lumière rasante
 de droite (C2RMF).

de la gravure de Réveil de 1828, ils ont émis l'hypothèse suivante:
 « Il se peut que, pour réaliser la version Wrightsman, il [Ingres] ait utilisé une feuille de papier calque pour reproduire la gravure avant de transférer les contours du personnage sur la toile à l'aide d'un stylet¹⁹ ».

Nous suivons l'idée du recours à un calque mais en inversant le raisonnement: ce n'est pas l'estampe qui constitue le point de départ mais un dessin sur papier calque, qui a dû servir de modèle pour la gravure de Réveil et la version peinte pour Gilibert,

that of Réveil's 1828 engraving, they hypothesized the following:
 "It is likely that in order to make the Wrightsman work, he used a sheet of tracing paper to copy the etching and then used a stylus to trace the contours of the figure onto the piece of linen."¹⁹

We agree that Ingres must have used tracing paper but not as hypothesized in the latter proposal. It was a drawing on tracing paper, not the etching itself, that very likely served as a model after which the Réveil engraving and the Gilibert painting were made, the way

19. G. Tinterow, A.-E. Miller, *op. cit.*, page 295.

19. G. Tinterow, A.-E. Miller, *op. cit.*, p. 295.

tout comme le calque de Montauban pour la gravure de Sudre et l'*Odalisque* du Caire. Les auteurs soulignent également la grande finesse de la toile de lin pour suggérer qu'Ingres a pu simplement poser celle-ci sur la gravure et tracer directement la silhouette de l'*Odalisque* à l'aide d'un stylet.

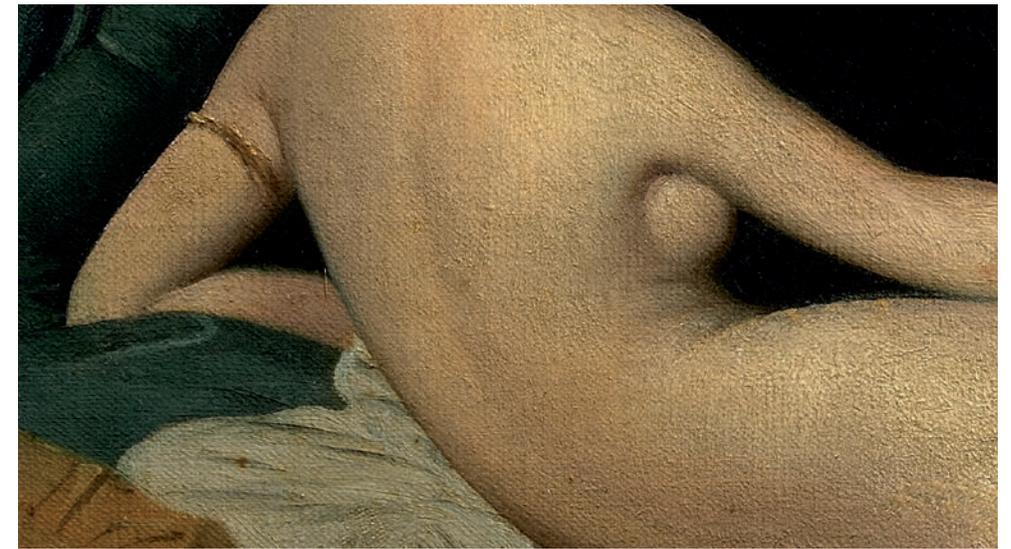
À l'instar de notre *Odalisque*, de nombreux tableaux d'Ingres portent donc, en creux, la trace d'un système de répétition permettant à l'artiste de reproduire inlassablement ses compositions. Ingres n'a malheureusement pas décrit la nature exacte de cette méthode dont ses œuvres conservent pourtant le témoignage. Nous avons évoqué l'idée généralement admise de l'utilisation d'un calque (procédé avéré chez Ingres), mais le caractère parfaitement homothétique des différentes répliques de l'*Odalisque* par rapport à la grande toile du Louvre nous invite à émettre une autre hypothèse.

Comme nous l'a astucieusement suggéré Geneviève Lacambre, Ingres a peut-être employé une chambre claire pour reproduire l'image de son *Odalisque* sur un nouveau support. Cet instrument optique, breveté en 1806 par William Hyde Wollaston, fut utilisé par les artistes du XIX^e siècle, avant l'invention de la photographie, pour reproduire tout objet placé devant eux. La chambre claire projette optiquement le sujet à représenter sur la surface vierge où il sera reporté. L'artiste n'a plus qu'à placer des repères ou tracer les contours de l'image à reproduire sur ce support. En 2001, David Hockney avait déjà étudié l'emploi de la chambre claire dans

the Montauban squared drawing was used for the Sudre engraving and the Cairo *Odalisque*. The authors also underline the great thinness of the linen canvas in order to suggest that Ingres could simply have placed the latter on the engraving and directly traced the contours of the *Odalisque* using a stylus.

Like our *Odalisque* many paintings by Ingres thus keep the incised trace of a repetition-based system which enables the artist to endlessly repeat his composition. Unfortunately Ingres never described the exact nature of this method which his works nevertheless bear the mark of. We have mentioned the generally admitted idea of the use of a sheet of tracing paper (a process known to have been used in Ingres's works) but the perfectly homothetic nature of the different replicas of the *Odalisque* in comparison with the Louvre large painting invites us to formulate another hypothesis.

As astutely suggested by Geneviève Lacambre, Ingres may have employed a *camera lucida* to reproduce the image of his *Odalisque* on a new support. This optical instrument, patented by William Hyde Wollaston in 1806, was used by nineteenth-century artists, before the invention of photography, to reproduce any object placed in front of them. The *camera lucida* optically projects the subject to be reproduced onto the blank surface where it will be transferred. The artist has but to place reference points or trace the contours of the image to be reproduced on the support. In 2001 David Hockney had already studied the use of the *camera*



Ill. 22
Notre *Odalisque* (détail de la ligne de contour du dos qui passe du bleu à l'ocre jaune).

la préparation des portraits peints ou dessinés par Ingres²⁰. Nous proposons d'étendre cet usage à un second degré, c'est-à-dire non pas à la reproduction d'un objet réel, mais à la répétition parfaitement proportionnelle d'une composition existante: *La Grande Odalisque*.

Si le procédé de réplique utilisé pour réaliser notre tableau est typique d'Ingres, la matière et le style le sont également. Le traitement des mains, dont l'extrémité des doigts est à peine suggérée, le rendu cassant et schématique des plis qui alterne avec des passages d'une grande onctuosité, les empâtements qui

20. Cf. D. Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, pp. 23-35.

lucida in the preparation of the portraits painted or drawn by Ingres.²⁰ We propose to extend this use to another level, i.e. not to the reproduction of a real object but to the perfectly proportional repetition of an existing composition, the *Grande Odalisque*.

If the replication process used to make our painting is typical of Ingres, so are its matter and style. The treatment of the hands, the fingertips of which are hardly suggested, the abrupt and schematic rendering of the creases which alternates with passages of great unctuousity, the impastos which catch

20. See D. Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, pp. 23-35.

accrochent la lumière et font ressortir les accessoires, l'infinie subtilité dans le dessin des contours, dont la couleur varie en fonction de l'environnement pour ranimer le volume, constituent autant de traits idiosyncratiques:

« Il ne faut point dans une ombre de contour mettre la teinte à côté du trait, il faut la mettre sur le trait²¹. »

Le peintre applique ce principe à la lettre pour tracer l'ombre bleue puis ocre jaune qui court dans le dos de notre *Odalisque* [Ill. 22].

Notre toile est peinte dans une palette beaucoup plus chaude que les autres versions de l'*Odalisque*. Ces tonalités bleu-vert et corail, qu'on retrouve dans les dernières œuvres du maître, confirment la datation tardive fournie par l'analyse du support (cf. Ill. 23, *L'Enlèvement d'Europe*, ultime composition originale d'Ingres). Par ailleurs, le tracé en creux laissé sur notre toile par le report d'un modèle préexistant correspond parfaitement à la tendance d'Ingres de recourir pour presque toutes ses dernières compositions à des calques ou à des transferts.

the light and enhance the accessories, the infinite subtlety in the drawing of the contours, which colour varies according to the environment in order to heighten the volume, are as many idiosyncratic features:

"In the shadow of a contour the tint must not be placed next to the line, it must be placed on the line."²¹

The painter follows the principle to the letter in order to trace the blue, then yellow ochre shadow which runs down the back of our *Odalisque* [Ill. 22].

Our painting is painted on a much warmer palette than the other versions of the *Odalisque*.

These blue-green and coral tones, found in the master's last works, confirm the late dating provided by the analysis of the support (see Ill. 23, *Rape of Europa*, Ingres's last original composition).

Besides the incised line left on our painting through the transfer of a pre-existing model perfectly corresponds to Ingres's tendency to resort to tracing papers or transfers for almost all of his last compositions.

We shall simply quote the eloquent example of the three old-age self-portraits repeated by the artist between 1858 and 1865 [Ill. 25, 26 and 27].

In 2000 the first comparison of the three paintings at the exhibition *Portraits by Ingres* (New York, Metropolitan Museum of Art) revealed that the dimensions of the figure in all



Ill. 23

Jean-Auguste-Dominique Ingres,
L'Enlèvement d'Europe, 1865, aquarelle,
gouache, graphite et gomme arabique sur papier
calque, 30,1 x 42,5 cm, Harvard University, Fogg
Art Museum, Bequest of G. L. Winthrop.

dans les trois œuvres²². Le passage des trois autoportraits à la réflectographie infrarouge mettait au jour le tracé d'un même dessin sous-jacent, léger mais sûr dans la version du Fogg, plus fouillé dans le tableau des Offices et décalqué sur la toile d'Anvers, tendant à prouver que la composition esquissée du Fogg Art Museum – elle-même exécutée d'après une photographie de l'artiste [Ill. 24] –

three works were almost identical.²² The infrared reflectography performed on the self-portraits uncovered the lines of an underdrawing, slight but assured in the Fogg version, more detailed in the Uffizi painting and traced on the Antwerp canvas, which tends to prove that the sketched composition of the Fogg Art Museum – itself executed after a photograph of the artist [Ill. 24] – had

On citera simplement l'éloquent exemple des trois autoportraits de vieillesse répétés par l'artiste entre 1858 et 1865 [Ill. 25, 26, 27].

En 2000, la première confrontation des trois tableaux à l'exposition *Portraits by Ingres* (New York, Metropolitan Museum of Art) révélait que les dimensions de la figure étaient pratiquement identiques

21. J.-A.-D. Ingres, *Écrits sur l'art*, Paris, 2013, p. 44.

21. J.-A.-D. Ingres, *Écrits sur l'art* (Paris: 2013), p. 44.

22. Gary Tinterow in *La collection Grenville L. Winthrop, chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum*, Université de Harvard, 2003, pp. 215-216.

22. Gary Tinterow in *La collection Grenville L. Winthrop, chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum* (Harvard University, 2003), pp. 215-216.



Ill. 24
Gerothwohl et Tanner,
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
photographie, vers 1855,
localisation actuelle inconnue.

avait servi de base au transfert de l'image sur les deux autres toiles²³. À l'instar de ces trois autoportraits de vieillesse, le couple que forme notre tableau avec l'*Odalisque* « Triqueti » relève de la même méthode de duplication typiquement ingresque.



Ill. 25
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Autoportrait, 1858,
huile sur toile, 62 x 51 cm,
Florence, galerie des Offices.

been used as a basis for the transfer of the image onto the other two paintings²³. Like the three old-age self-portraits, the pair that our painting makes with the "Triqueti" *Odalisque* falls under the same duplicative method which is typical of Ingres's style.

23. See Charlotte Hale, "Portraits by Ingres: Image of an Epoch, Technical observations", *Metropolitan Museum Journal*, 35, 2000, pp. 206-207.



Ill. 26
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Autoportrait, 1859, huile sur papier
marouflé sur toile, 64,8 x 52 cm,
Harvard University, Fogg Art Museum.

Malgré l'histoire mouvementée et la réception désastreuse du tableau au Salon de 1819, l'*Odalisque*, « la grande », n'en fut pas moins l'un des sujets les plus aimés d'Ingres, peut-être même celui qui lui parut le plus valoir la peine de perfectionner « en le répétant et en le retouchant²⁴ » tout au long de sa carrière.

Notre tableau, qui doit être daté des dernières décennies de l'artiste, constitue sans doute l'ultime variation sur ce thème chéri et le rare témoin d'un processus de création singulier.

Lilas Sharifzadeh

24. H. Delaborde, *op. cit.*, p. 108.



Ill. 27
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Autoportrait, 1864-65,
huile sur toile, 64 x 53 cm, Anvers,
musée des beaux-arts.

Despite the turbulent history and disastrous reception of the painting at the 1819 Salon, the *Odalisque*, "the great" was nonetheless one of Ingres's most beloved subjects, perhaps even the one which seemed to him the worthiest improving by "repeating it and touching it up"²⁴ all along his career.

Our painting, which must be dated to the last decades of the artist, undoubtedly is the ultimate variation around this beloved subject and the rare witness of a singular creative process.

24. H. Delaborde, *op. cit.*, p. 108.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE
SELECTIVE BIBLIOGRAPHY

- Charles-Paul Landon, *Annales du musée de l'École moderne des beaux-arts*, « Salon de 1819 », Paris, 1819
- H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, 1870. Nouvelle éd., G. Monfort, Brionne, 1984
- H. Lapauze, *Les dessins de J.-A.-D. Ingres du musée de Montauban*, Paris, 1901
- H. Lapauze, *Ingres, sa vie et son œuvre*, Paris, 1911
- G. Wildenstein, *The paintings of J.-A.-D. Ingres*, Londres, 1954
- D. Ternois, « Ingres et sa méthode », *Revue du Louvre*, 4, 5, 1967, pp. 195-208
- M. Laclotte, *Ingres*, [exposition] Paris, musée du Petit Palais, 27 octobre 1967-29 janvier 1968. Paris, 1967
- D. Ternois et E. Camesasca, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Paris, 1971
- H. Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, 5 vol., Bern, 1977-1981
- P. Condon et M. Cohn, *Ingres, In Pursuit of Perfection: The Art of J.-A.-D. Ingres*, [exposition] Louisville, Kentucky, The J.B. Speed Art Museum, 6 décembre 1983-29 janvier 1984, The Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 3 mars-6 mai 1984. Louisville, 1983
- E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, édition critique de l'ouvrage publié en 1878, Paris, 1993
- G. Tinterow, Ph. Conisbee, H. Naef, *Portraits by Ingres, Image of an Epoch*, [exposition] Londres, National Gallery, 27 janvier-25 avril 1999, Washington, The National Gallery of Art, 23 mai-22 août 1999, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 5 octobre 1999-2 janvier 2000. New York, 1999
- G. Tinterow, C. Hale, E. Bertin « *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*. Reflections, Technical observations, Addenda, and Corrigenda », *Metropolitan Museum Journal*, 35, 2000, pp. 193-219
- S. Wolohojian, *La collection Grenville L. Winthrop. Ingres, Burne-Jones, Whistler, Renoir... Chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum, Harvard University*, [exposition] Lyon, musée des beaux-arts, 11 mars-26 mai 2003, Londres, The National Gallery of Art, 25 juin-14 septembre 2003, New-York, The Metropolitan Museum of Art, 20 octobre-25 janvier 2004. Paris, 2003
- V. Burnod, *Fantasma d'Ingres: variations autour de la « Grande Odalisque »*, [exposition] Cambrai, musée des beaux-arts, 26 juin-30 octobre 2004. Cambrai, 2004
- E. Fahy, *The Wrightsman Pictures*, New York, 2005
- D. et M.-J. Ternois, *Lettres d'Ingres à Gilibert*, Paris, 2005
- D. Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Londres, 2001, nouvelle éd. augmentée, 2006
- V. Pomarède, L.-A. Prat, S. Guégan, *Ingres, 1780-1867*, [exposition] Paris, musée du Louvre, 24 février-15 mai 2006. Paris, 2006
- D. Salmon, *La Grande Odalisque*, Paris, musée du Louvre, collection Solo, 2006
- F. Viguier, *Ingres, Secrets de dessins*, [exposition] Montauban, musée Ingres, 9 juillet-6 novembre 2011. Montauban, 2011
- E. Bell, *Ingres at the Morgan*, [exposition] New York, The Morgan Library and Museum, Thaw Conservation Center, 9 septembre-27 novembre 2011. catalogue en ligne <http://www.themorgan.org/collections/conservation/ingres>
- G. Vigne, *Dessins d'Ingres: catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris, 1995
- M. Visone, « Caroline Murat: La Grande Odalisque et les "Bains de Mer" sur le môle de Portici », *Bulletin du Musée Ingres*, avril 2012, n° 84, pp. 7-22
- J.-A.-D. Ingres, Écrits sur l'art*, nouvelle édition préfacée par A. Goetz, Paris, 2013

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

PHOTO CREDITS

akg-images / Erich Lessing : p. 18.

www.bridgemanart.com : p. 15 ; 21/10 ; 44/25 ; 45/26 ; 45/27.

Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943.378
© Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College : p. 43.

Lumière Technology : p. 36

Montauban, musée Ingres / Guy Roumagnac : p. 13, 19, 37.

The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais
/image of the MMA : p. 20.

Droits réservés : p. 13, 14, 16, 21/11, 21/9, 38, 44/24.

C2RMF : 26/13 et 26/14 ; /Elsa Lambert : 27 ; /Marc de Drée : 39.

Studio Sébert : p. 8, 22/23, 32/33, 41, 46.



Conception graphique et mise en page : Bleu T

Achévé d'imprimer en octobre 2013
sur les presses de Grafik Plus

Ce catalogue a été imprimé sur du papier issu des forêts gérées durablement