

Une sombre histoire

Ingres et Virgile lisant l'Énéide devant Auguste, Livie, et Octavie

Henri ZERNER

Harvard University

Virgile lisant l'Énéide est un sujet qui a préoccupé Ingres tout au long de sa carrière. Du point de vue de la gestation d'une œuvre d'art, le cas est particulièrement intéressant parce qu'il met en question la nature même de l'œuvre d'art. En 1851 Albert Magimel, ami d'Ingres, publiait *Ceuvres de J. A. Ingres : 1800–1851 / gravées au trait sur acier par Ale. Réveil*. Ingres lui-même a certainement suivi de près la préparation de ce recueil. Les œuvres y sont classées dans un ordre à peu près chronologique, et le *Virgile* vient tout de suite après l'*Ossian*.

Les planches sont suivies d'un catalogue, sommaire, des œuvres du peintre. Le texte qui accompagne le *Virgile* demande à être cité dans son entier :

N° 23. Virgile Lisant l'Énéide

Le poète, debout en face d'Auguste, est arrivé à ce passage fameux :
Tu Marcellus eris...

A ces vers, qui lui rappellent le fils qu'elle a perdu, Octavie s'est évanouie dans les bras de l'empereur, son frère.

L'impératrice Livie, assise au dessous de la statue du jeune héros, que de graves témoignages permettent de considérer comme sa victime, Livie reste froide, immobile, et son regard oblique, dirigé sur le poète exprime le mécontentement, tandis que le prince, par un geste calme, semble demander à Virgile de suspendre sa lecture.

Derrière le fauteuil de l'empereur, Agrippa, les yeux attachés sur Livie, devine la pensée qui l'agite ; quant à Mécène, tout entier aux

vers qu'il entend et au poète qu'il protège, il paraît étranger au drame qui se passe sous ses yeux.

Ce tableau, peint pour le général Miolis (*sic*), décore à Rome la villa Miolis.

Gravé par Pradier

Tout cela est clair et ne semble pas poser de problème. Néanmoins, lorsqu'on confronte le texte à ce que nous savons d'autre part, par la correspondance du peintre et par d'autres sources, les choses se compliquent étrangement. Ainsi, nous savons qu'Ingres a bien peint une toile de ce sujet pour le général Sextius Alexandre François de Miollis, le très puissant Gouverneur de Rome sous Napoléon, toile qui fut livrée fin 1812 et installée en 1813 dans la villa Aldobrandini dont Miollis avait fait sa résidence. Mais nous savons aussi qu'en 1835, lors de son séjour à Rome comme Directeur de la villa Médicis, Ingres avait racheté la toile et l'avait envoyée à Paris dans l'intention de la transformer. En 1851, elle ne décorait donc plus la villa comme l'affirme le texte. Entre temps Ingres avait décidé de faire graver la composition par Simon Pradier (le contrat fut signé en 1825 mais le projet de gravure remonte au moins à 1823; fig. 1) ¹. La gravure de Réveil à son tour reprend sans variante la composition de la gravure de Pradier. En 1851, Ingres savait donc fort bien que le tableau ne décorait plus la villa de Miollis et que la gravure de Réveil ne reflétait pas la composition telle qu'elle se présentait dans le tableau d'origine.

Comment expliquer l'étrange disparité entre le texte du recueil Magimel et le déroulement des faits ? Il ne peut pas s'agir d'un manque d'information puisqu'Ingres lui-même était intimement associé au projet de son ami Magimel. Je reviendrai sur cette question en conclusion, mais pour le moment nous essaierons de suivre l'artiste dans le détail du travail obsessionnel sur cette composition qu'il va reprendre périodiquement de 1812 à 1865. On connaît trois versions peintes : la

1. Il concerne deux compositions, *Raphaël et la Fornarine* et *Virgile*. Le premier tableau, qui appartenait au comte de Pourtalès, fut gravé rapidement et conformément à la peinture. La mise au point de *Virgile* fut longue et la gravure datée de 1832 ne parut en fait qu'en 1833.

[image non reproduite]

fig. 1 : *Virgile lisant l'Énéide*, 1832, gravure de Simon Pradier, d'après Ingres, coll. privée.

toile de Toulouse qui est celle commandée par Miollis, mais radicalement transformée (fig. 2) ; la toile de Bruxelles où la composition est réduite au groupe d'Auguste, Livie et Octavie (fig. 3) ; et enfin une version peinte à l'extrême fin de la vie de l'artiste à même un exemplaire la gravure de Pradier. Le musée Ingres de Montauban conserve environ 85 dessins se rapportant à *Virgile lisant l'Énéide*, à quoi il faut ajouter un certain nombre de dessins dispersés. En outre le travail d'Ingres lui-même sur la gravure de Pradier en cours d'exécution est documenté par une épreuve retouchée par le peintre qui l'a donnée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France. La mise

[image non reproduite]

fig. 2 : Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Tu marcellus eris. Virgile lisant le sixième livre de l'Enéide à Auguste*, 1811 (retouché en 1870 par Pierre-Auguste Pichon), Toulouse, Musée des Augustins.

en ordre et l'interprétation de cette énorme matière est aidée par la correspondance d'Ingres et quelques autres textes. Elle reste néanmoins complexe.

En 1811 Ingres eut du général Miollis la commande d'une grande peinture. Nous ne savons pas si le sujet fut imposé à l'origine, ou choisi d'un commun accord avec Miollis qui, en tout cas, était très attaché au personnage de Virgile. D'autre part, *Virgile lisant l'Enéide devant Auguste* avait déjà été traité en peinture, et l'on peut même dire qu'il s'agissait d'un sujet à la mode chez les artistes néo-classiques². Parmi les exemples dont Ingres a pu s'inspirer, on conserve une version peinte par Angelica Kauffman de 1788 (Saint-Petersbourg, L'Ermitage) et une peinture de Jean-Joseph Taillasson en 1787 (Londres, National Gallery). De façon plus immédiate encore, il ne pouvait guère ignorer le tableau peint par Jean-Baptiste Wicar (Chicago, The Art Institute), personnage très important dans la Rome napoléonienne (Lille, 1762–Rome, 1834) et il s'en est probablement inspiré.

Le sujet est emprunté à la biographie de Virgile par Donatus embel-

2. Le sujet est bien étudié par François de Vergnette, « Virgile lisant l'Enéide, thème néo-classique, illustré par Ingres et quelques autres », *Bulletin du Musée Ingres*, n^{os} 59–60, 1989, pp. 79–95. Vergnette a trouvé des exemples dans l'illustration gravée dès le XVII^e siècle. La première peinture qu'il relève date de 1761. Il n'a pas connu le tableau précoce de Wicar de 1790 environ, ou l'on voit déjà Livie et dont on pense qu'Ingres s'est inspiré.

[image non reproduite]

fig. 3 : Ingres, *Virgile lisant l'Énéide*, 1819, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

li plus tard par diverses spéculations quant au rôle de Livie dans l'assassinat de Marcellus. On ne saurait dire si Ingres avait lu lui-même les sources textuelles, le sujet étant déjà bien établi dans le monde artistique. La composition telle qu'elle se présentait lorsque le tableau fut livré à Miollis n'est pas documentée, et c'est là une des principales énigmes de l'affaire. En effet la toile originale rachetée par le peintre en 1835 fut transformée par les élèves sous la direction d'Ingres à l'aide de la composition gravée. Ingres la légua au musée de Toulouse, et l'on sait par une lettre d'Edouard Gatteaux que l'œuvre était dans un état lamentable à la mort de l'artiste ³. En 1870, Pierre-Auguste Pichon, un élève d'Ingres, fut chargé de « restaurer » le tableau afin que le musée puisse l'exposer. Il n'a pas autant qu'on sache subi de transformation importante depuis.

Le tableau de Bruxelles laisse très perplexe. C'est une très belle peinture mais qui ne représente que trois personnages, Auguste, Octavie, et Livie. L'absence de Virgile rend le sujet incompréhensible. Delaborde date le tableau de 1819, sans donner d'explication. Ingres le conserva

3. Henri Delaborde, qui a certainement vu la toile avant l'intervention de Pichon, parle de « ce tableau à demi détruit, à demi reconstitué, et dont il est aussi difficile aujourd'hui de démêler, sous les retouches, l'apparence primitive, que de pressentir, au-delà de ces changements préalables, les formes qui devaient le compléter. » *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris, H. Plon, 1870, p. 223.

[image non reproduite]

fig. 4 : Ingres, *Auguste, Octavie et Livie écoutant la lecture de l'Énéide par Virgile* (« Tu Marcellus eris ... »), vers 1812–1819, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

jusqu'à la fin de sa vie et il fut acheté par le musée de Bruxelles à la vente après décès. Plusieurs hypothèses ont été avancées. Toutes impliquent l'existence d'une toile complète qui aurait été amputée, soit une première version abandonnée, peut-être prévue pour le palais du Quirinal, soit une réplique mise en œuvre pour l'exposer au Salon. Nous savons par la correspondance avec Marcotte qu'en 1813 Ingres aurait aimé exposer le *Virgile* au Salon de 1814 mais que Miollis refusait de prêter la toile et qu'Ingres envisageait d'en faire une réplique pour l'exposition. On a proposé l'hypothèse qu'Ingres aurait en effet commencé une telle réplique et que pour une raison ou une autre il l'aurait coupée. Rappelons que rien n'indique qu'Ingres a effectivement mis en chantier une réplique. N'est-il pas possible aussi qu'il s'agissait d'une étude partielle complétée plus tard, comme Ingres l'a fait dans d'autres cas ? Un dessin conservé à Ottawa, qu'il faut placer très tôt dans le travail sur la composition parce qu'on y voit encore la jambe droite d'Auguste, montre qu'Ingres considérait bien ce groupe de trois personnages comme une entité distincte (fig. 4). Il est vrai que les dimensions (140 cm de largeur) sont exceptionnelles pour une étude,

[image non reproduite]

fig. 5 : Ingres, *Virgile lisant l'Énéide*
(Ensemble de la composition), s.d.,
Montauban, Musée Ingres, Vigne 153.

fig. 6 : Ingres, *Virgile lisant l'Énéide*
(Ensemble de la composition), s.d.,
Montauban, Musée Ingres, Vigne 152.

mais l'amputation d'une toile de la part d'Ingres est sans exemple ; son habitude était au contraire d'agrandir.

Ce qui est certain est que la disposition des trois personnages dans le tableau de Bruxelles est très différente de ce qu'on voit sur la gravure de Pradier et dans les autres versions postérieures. Elle correspond en revanche à ce qu'on trouve dans plusieurs dessins distribués entre le musée Ingres à Montauban et le Fogg Art Museum. Le dessin le plus précoce (Vigne 153 ; fig. 5) est un croquis très rapide, sans doute une première pensée, qui met la composition en place avec deux possibilités différentes pour le personnage de Livie. La figure de Virgile y est très sommairement mise en place. Dans un second croquis d'ensemble (V.152 ; fig. 6) Ingres s'arrête à l'une des deux poses de Livie et définit assez précisément la silhouette de Virgile qui tient maintenant son texte de façon à le lire, mais Octavie n'a pas encore trouvé sa pose défi-

[image non reproduite]

fig. 7 : Ingres, *Virgile lisant l'Énéide à Auguste*, 1812, Harvard Art Museum, Fogg Art Museum, Bequest of Meta and Paul J. Sachs, 1965.299. Photo : Imaging Department © President and Fellows of Harvard College.

fig. 8 : Ingres, *Étude pour « Virgile lisant l'Énéide à Auguste »*, vers 1812, Harvard Art Museum, Fogg Art Museum, Gift of Grenville L. Winthrop, Class of 1886, 1942.44.B. Photo : Allan Macintyre © President and Fellows of Harvard College.

nitive, allongée plutôt qu'assise, et on voit encore la jambe droite d'Auguste qui sera éliminée définitivement. Tout cela est retenu et précisé, avec une armature géométrique, dans un dessin du Fogg Art Museum (fig. 7). Deux autres dessins du Fogg étudient plus précisément l'éclairage nocturne sur les figures d'Auguste et des deux femmes (fig. 8). Ces trois derniers dessins sont tout à fait conformes pour la

[image non reproduite]

fig. 9 : « *Virgile lisant l'Énéide à Auguste* », vers 1812–1815, Bayonne, Musée Bonnat.

composition à ce que présente la toile de Bruxelles. Christopher Riopelle, suivi par Susan Siegfried, en ont conclu que ces trois dessins étaient faits spécifiquement pour ce tableau, et que la composition du tableau Miollis était assez différente, plaçant Livie plus séparée d'Auguste⁴. Cette hypothèse rencontre un sérieux obstacle. Deux dessins du Fogg sont évidemment exécutés pour mettre au point l'éclairage nocturne venant d'un flambeau situé à gauche du groupe, ce qui était certainement le cas du tableau Miollis. Or le tableau bruxellois a un éclairage diurne venant de droite. Il me semble donc plus probable que les dessins en question ont été faits pour le tableau de Miollis, et que la composition bruxelloise en reprend la disposition sans altération notable mais différemment éclairée. Comme nous ne connaissons pas l'aspect original de la toile de Toulouse, l'hypothèse de Riopelle sur sa disposition n'est fondée que sur les deux croquis les plus précoces, dont Ingres a très bien pu s'éloigner.

Un dessin important conservé au musée Bonnat de Bayonne (fig. 9), donné à Hesse en 1815, montre qu'Ingres va très vite transformer et enrichir son interprétation d'un sujet qui lui tient à cœur : la disposition, l'éclairage et les proportions sont les mêmes que dans la mise en place du Fogg, mais Ingres a ajouté la statue de Marcellus au centre, peut-être en se souvenant de la mort de Phèdre gravée d'après

4. Pour Riopelle, voir sa notice dans *A Private Passion*, cat. exp., New Haven, Yale University Press, 2003 ; le livre récent de Siegfried, *Ingres : Painting Reimagined*, New Haven, Yale University Press, 2009, donne une analyse très fine et sensible du *Virgile* et de la difficulté qu'Ingres rencontrait face à la peinture d'histoire de grand format.

Girodet pour la célèbre édition de Racine illustrée par les élèves de David publiée par Didot en 1802, et dont on pense qu'Ingres s'est déjà inspiré pour la figure d'Octavie ⁵. On voit là le début de l'évolution qui va aboutir à la version gravée par Pradier.

Une autre étape décisive est documentée par un dessin qu'Ingres envoya à Marcotte en 1822 (fig. 10) ⁶. La composition est maintenant verticale et la statue de Marcellus a pris beaucoup d'importance ; Ingres a introduit les personnages de Mécène et d'Agrippa à droite et Livie commence à s'éloigner d'Auguste.

C'est après son retour à Paris en 1824 et le succès du *Vœu de Louis XIII* qu'Ingres va faire graver les compositions auxquelles il tient particulièrement afin d'en assurer la publicité. Le *Vœu de Louis XIII* qui allait disparaître dans la cathédrale de Montauban, fut confié à Luigi Calamatta. Simon Pradier se chargea de graver *Raphaël et la Fornarine* et *Virgile lisant l'Énéide* qu'Ingres aurait aimé exposer au Salon de 1824, mais qui restait prisonnier à Rome, Miollis refusant toujours de prêter. Le contrat pour cette gravure fut signé en 1825 mais elle ne sera terminée qu'en 1832 au bout d'une longue mise au point, documentée par de nombreux dessins, au cours de laquelle Ingres va élaborer une version enfin satisfaisante du sujet.

Il n'est pas toujours facile d'établir la chronologie de ces études tant pour la composition d'ensemble que pour le détail. Un dessin à la sanguine conservé au Louvre est évidemment destiné au graveur ; il est très soigneusement arrêté, et on y voit la tablette destinée à porter la citation de Virgile. Mais non seulement Ingres va rectifier certains détails au cours même de l'exécution, comme on le voit sur l'épreuve corrigée donnée à la Bibliothèque nationale, mais il semble bien avoir confié au graveur certains dessins qui ont précédé le dessin du Louvre et s'en écartent beaucoup. Ainsi un dessin de Montauban porte l'inscription « le tout très doux et blond j'ai fait cette maquette uniquement

5. Pour le rapport avec la gravure du Racine, voir Daniel Ternois, *Lettre d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil : dictionnaire*, Nogent-le-Roi, Laget, 2001, p. 234. Je me suis rendu compte récemment que l'idée de la statue se trouvait déjà dans le dessin Vigne 152 ; on n'en voit que le socle et les pieds mais le nom de Marcellus apparaît à droite de la tête de Livie.

6. Le dessin dans une collection particulière est resté chez les descendants de Marcotte jusqu'à une date assez récente. La meilleure reproduction est dans Ternois, *Lettre d'Ingres*.

[image non reproduite]

fig. 10 : Ingres, *Virgile lisant l'Énéide à Auguste devant Auguste, Octavie et Livie*, 1822, coll. privée.

pour la conduite de l'effet et la juste valeur des objets ; je recommande à vos bons soins la légèreté, en général, des objets blancs comme le candélabre et draperies ». Or ce dessin comporte une disposition du fond tout à fait différente de ce qu'on voit sur le dessin du Louvre et sur la gravure. La statue est placée devant une porte au lieu du mur plein articulé par des pilastres. Il semble bien s'agir d'un dessin fait alors que la composition n'était pas encore arrêtée pour la gravure. Il est clair néanmoins qu'Ingres l'a confié au graveur pour diriger son travail. On notera toutefois un détail curieux : le pied gauche de Virgile est visible en arrière et à moitié soulevé, comme dans la gravure définitive. Or l'épreuve de travail de la bibliothèque nationale est dans un état où le pied est posé à plat, comme sur le dessin du Louvre, et Ingres l'a redessiné dans la marge dans sa position définitive. L'artiste semble donc avoir beaucoup hésité entre les deux solutions, la position plus dynamique retenue pour la gravure, et l'effet plus tranquille du dessin du Louvre. Il se peut que la pose plus dynamique de Virgile remonte à la période originale de gestation. Le dessin Vigne 157 laisse perplexe : ce sont les jambes de Virgile ; Vigne le classe avec les dessins

[image non reproduite]

fig. 11 : Ingres, *Virgile lisant l'Enéide devant Auguste, Octavie et Livie*, 1809/1812 (?), New York, The Metropolitan Museum of Art. Purchase, Rogers Fund and Promised Gift of Leon D. and Debra R. Black, 2009.

qu'il considère comme appartenant à la première campagne, ce qui semble assez vraisemblable. Ce dessin-ci suggère une composition où Virgile esquisserait un mouvement vers Octavie, comme il le fait dans la composition d'Angelica Kauffmann qu'Ingres connaissait peut-être. Il semble qu'à une époque encore plus tardive, il hésitait encore à ce sujet. Sur un dessin nouvellement apparu et acquis par le Metropolitan Museum de New York (fig. 11) : Le pied gauche se voit deux fois ; on l'aperçoit, mal effacé, dans la position définitive de la gravure, mais c'est la position stable qui est retenue. Or ce dessin est probablement tardif, vers 1850. Il porte l'inscription « Ingres inv. e pinx. Roma 1819 »⁷ ainsi que les noms des personnages : c'est un dessin très soigneusement fini qui présente tous les caractères d'une œuvre indépendante. Ingres a introduit un brule-parfum derrière le bras droit d'Auguste qu'on ne retrouve dans aucune autre version, ceci sans doute

7. Le 1 de la date semble remplacer un 0 ; il est difficile d'en donner une interprétation. La date de 1819 ne peut en aucun cas être celle du dessin, mais renvoie évidemment à une peinture comme l'indique clairement l'inscription « Ingres inv. e pinx. Roma » ; Delaborde donne 1819 comme la date du tableau de Bruxelles ce qui explique peut-être sa présence ici.

[image non reproduite]

fig. 12 : Ingres, *Virgile lisant l'Enéide à Auguste* (*Étude pour « Tu marcellus eris »*), 1850, Harvard Art Museum, Fogg Art Museum, Gift of Grenville L. Winthrop, Class of 1886, 1943.373.

pour donner du cachet à cette feuille, probablement faite pour un amateur. La date ne peut en aucun cas être celle de l'exécution du dessin. Les personnages principaux sont exactement disposés comme dans la gravure de Pradier. Le dessin est donc très certainement postérieur au dessin envoyé à Marcotte en 1822. Du reste, selon l'inscription cette date se réfère à une peinture et non au dessin lui-même, comme c'est le cas pour la gravure de *Raphaël et la Fornarine* par Pradier porte l'inscription « *Ingres pinx Romae 1814* » date de la peinture du Fogg Museum. Le dessin de New York a exactement les mêmes dimensions qu'une aquarelle du Fogg Museum datée de 1850 exécutée sans doute au moment où Ingres revisite ses œuvres de jeunesse pour la constitution de l'album de Magimel (fig. 12)⁸. Les deux dessins comportent la même variante pour les personnages de Mécène et d'Agrippa préparée par un dessin de détail (Vigne 200) où la tête de Mécène est de face et

8. Cette feuille a appartenu à Frédéric Reiset, le conservateur du Louvre. Philippe de Chennevières la mentionne comme particulièrement réussie, et indique en outre qu'Ingres l'a « reprise ». Elle est sur papier calque aux dimensions du dessin préparatoire à la gravure de Pradier, et cela suggère qu'elle faisait partie du matériel en vue de l'estampe. On peut supposer qu'Ingres l'a aquarellée en 1850 pour Reiset.

un peu penchée à droite. Il me semble donc probable que les deux feuilles ont été exécutées à la même époque. La date de 1819 renvoie-t-elle à la date du tableau de Bruxelles ? L'hypothèse est séduisante.

Si la chronologie des dessins est très difficile à établir, il est possible, comme l'ont fait les auteurs précédents, de voir une évolution assez claire dans la conception fondamentale du sujet entre les premières versions et celle à laquelle Ingres s'arrête pour la gravure de Pradier. Dans les premiers dessins et plus encore dans la peinture de Bruxelles Auguste, Livie, et Octavie constituent un groupe très uni. Le dessin conservé à Ottawa montre même Livie se penchant pour secourir sa belle-sœur⁹. Au cours des ans, Ingres va insister de plus en plus sur l'inquiétude de Livie soupçonnée d'avoir fait assassiner Marcellus. A cet effet on voit Livie se détacher progressivement d'Octavie et d'Auguste. En même temps la statue de Marcellus, déjà présente dans le dessin de Bayonne qui date de 1815 au plus tard et qui conserve le format horizontal de la composition originale, va prendre de plus en plus d'importance dans l'expression du drame. L'introduction de la figure d'Agrippa dans une attitude de perplexité a toujours été interprétée dans ce sens. On est d'autant plus déconcerté par le fait qu'Ingres semble bien avoir renoncé à la statue pour la révision finale, jamais mise à exécution, de la toile originale.

Revenons, pour conclure, aux problèmes posés par la publication de Magimel à laquelle Ingres a certainement donné son assentiment, et dont il a même très vraisemblablement fourni la matière. Faut-il y voir simplement une innocente supercherie, consistant à faire croire au public qu'il existait effectivement un tableau répondant à la composition gravée par Pradier ? Cela ne me semble pas cohérent avec ce que je crois comprendre du caractère d'Ingres et de sa pensée pour ainsi dire instinctive ou viscérale. Il faut, je crois, faire l'hypothèse d'une

9. Le dessin d'Ottawa est à placer très tôt dans le développement de la composition. En effet, on y voit encore la jambe droite d'Auguste. Ingres va l'abandonner définitivement ; le fait est que cette jambe mettait en évidence la difficulté d'accommoder rationnellement les corps des trois personnages. Si la disposition choisie pour la gravure est convaincante sur le plan, il est bien difficile de comprendre l'espace occupé par Octavie et ce qui la supporte.

ambivalence chez cet artiste déconcertant entre deux façons de concevoir l'œuvre d'art ; il semble osciller entre l'œuvre comme idée et comme objet matériel. Cela le pousse à situer l'œuvre à la fois dans le temps et hors du temps. Pour lui, les différents états de sa pensée sur le sujet coexistent dans une totalité virtuelle qui embrasse toutes les possibilités qui se sont présentées à l'artiste. Grâce à cette abstraction atemporelle, le tableau de 1812 peut toujours décorer la villa de Miollis bien qu'en temps réel il ne s'y trouve plus. Le travail d'Ingres sur ce sujet qui a si longtemps mobilisé son attention et ses efforts n'est pas un parcours linéaire vers une solution parfaite. L'espèce de palimpseste présenté par le dessin du Metropolitan Museum à l'endroit des pieds de Virgile manifeste la difficulté, et à la limite le refus de choisir entre des solutions qui peuvent être toutes désirables. Nous ne saurons jamais ce que put être la grande toile de Miollis. La gravure de Pradier, résultat d'une longue et minutieuse élaboration, « reproduction d'un tableau qui n'a jamais existé », a pu sembler un moment la solution définitive de la recherche, mais les multiples variantes postérieures montrent bien qu'Ingres refuse cette stase. Ingres tient beaucoup du Frenhofer de Balzac dans *Le Chef d'œuvre inconnu*. La toile de Toulouse reste, elle, non comme le constat d'un échec, mais la manifestation de l'impossibilité pour l'artiste romantique de se contenter du possible, l'œuvre d'art étant précisément cela, un travail, une recherche, dont les productions matérielles – dessins, peintures ou gravures – sont les traces apparentes, les états, les manifestations toujours plus ou moins satisfaisantes, plus ou moins durables.