



Université Claude Bernard-Lyon 1
Département de Biologie Humaine

Master HPDS

Unité d'Enseignement « Anthropologie, Ethnologie
et Sociologie de la Santé »

Année universitaire: 2009/2010

Mémoire de recherche présenté par : **Brice POREAU**
Soutenu le : 30/09/2010

L'HERITAGE CULTUREL GREC DANS LES OEUVRES D'INGRES: UNE APPLICATION DE LA BIOMETRIQUE DE SIMILARITE

Sous la responsabilité de : Dr Raoul Perrot
Professeur à l'université Lyon 1

Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paléopathologie
site web : <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr>



L'HERITAGE CULTUREL
GREC DANS LES OEUVRES
D'INGRES: UNE
APPLICATION DE LA
BIOMETRIQUE DE
SIMILARITE

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	4
1. VIE DE JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES ET HISTOIRE GRECQUE.....	6
1.1 Ingres: un parcours d'exception dans un contexte historique difficile.....	7
1.2 Eléments d'histoire grecque: la Grèce classique.....	17
2. TECHNIQUE D'INGRES ET METHODOLOGIE ANTHROPOMETRIQUE: UNE CORRELATION PERMETTANT UNE ANALYSE DE L'OEUVRE.....	22
2.1 Théorie et technique : le néoclassicisme, une école de rigueur.....	22
2.2 L'art de la Grèce classique comme référence.....	25
2.3 Méthodologie de l'anthropologie du vivant appliquée à la peinture et au dessin.....	28
3. COMPARAISON ANTHROPOMETRIQUE ENTRE L'ART GREC ET LES OEUVRES D'INGRES CHOISIES.....	37
3.1 Ingres et l'Antique.....	38
3.2 Application peinture/dessin.....	43
3.3 Peinture d'Ingres et vase grec.....	48
CONCLUSION.....	52
BIBLIOGRAPHIE.....	54
TABLE DES FIGURES.....	56
TABLE DES MATIERES.....	57
ANNEXE.....	59
RESUME/SUMMARY.....	61

INTRODUCTION

Ce mémoire est né de la volonté de réunir deux domaines apparemment contradictoires: des techniques de mesure, scientifiques, rationnelles, objectives, « insensibles » et le monde de l'art *id est* un monde qui fait appel à la perception, à l'imagination, à la sensibilité de l'être humain. Gilbert Simondon (1924-1989), philosophe français, psychologue, ayant mis en exergue une théorie de l'individuation, a travaillé sur une conception nouvelle de l'homme et de la technique, voici ce qu'il évoque sur l'œuvre d'art: « *l'œuvre d'art refait un univers réticulaire au moins pour la perception. Mais l'œuvre d'art ne reconstruit pas réellement l'univers magique primitif: cet univers esthétique est partiel, inséré et contenu dans l'univers réel et actuel issu du dédoublement. En fait, l'œuvre d'art entretient surtout, et préserve, la capacité d'éprouver l'impression esthétique, comme le langage entretient la capacité de penser, sans pour autant être la pensée.* » (Simondon, 2006). Nous souhaitons, par un travail d'analyse technique, quantitatif, accroître la perception esthétique d'un peintre que nous avons choisi: Ingres, en recherchant dans l'art de la Grèce classique, l'origine de son œuvre. Mais quelle technique utiliser pour analyser ce type d'esthétique?

Nous allons utiliser la biométrie de similarité. C'est une des méthodes employées pour analyser les visages et les corps, par exemple, pour comparer la photo d'un individu (le prévenu) à celle tirée d'un enregistrement de caméra de surveillance et représentant l'auteur d'un vol à main armée.

Mais, un autre domaine s'est ouvert à cette technique de biométrie de similarité: l'art. Comme le montre l'étude d'un bas relief de Benvenuto Cellini et d'un portrait de Cellini par Giorgio Vasari (Perrot, 2007): la comparaison *via* la biométrie de similarité a permis d'établir qu'il s'agissait d'un autoportrait sur le bas relief. Cette expertise a été demandée par un laboratoire privé. L'utilisation des indices, paramètres, angles définis selon les points anatomiques visibles sur les œuvres sont les éléments *princeps* de cette méthode. Cette technique n'est cependant pas adaptable à toute époque de l'histoire de l'art (songeons à l'art abstrait par exemple, aux peintures de Pierre Soulages, ou à d'autres courants artistiques comme l'impressionnisme). Elle a donc ses limites qui restreignent son

emploi. Néanmoins, des champs importants d'études restent ouverts. C'est le cas du néoclassicisme au XVIIIème siècle, début du XIXème siècle.

Ingres est un peintre de renom de cette période. Pourquoi « néoclassicisme »? Car il va s'agir de revisiter l'art antique et en particulier grec. Si les théoriciens de l'art ont mis en exergue cette philosophie, très peu d'études d'analyse quantitative des œuvres d'art ont mis ce lien en perspective.

Notre travail a pour objet d'analyser les travaux du peintre et dessinateur Jean-Auguste-Dominique Ingres, en particulier les dessins de guerriers grecs et les peintures ayant la mythologie pour sujet principal, afin de comparer ses travaux avec ceux de peintres et de sculpteurs de la Grèce classique (notamment du siècle de Périclès) afin de prouver un lien direct entre le néoclassicisme et l'art grec à l'aide d'une méthode d'analyse quantitative.

Ce travail se centrera sur des peintures et dessins emblématiques d'Ingres. Les seules mesures effectuées (essentiellement les visages) doivent néanmoins être interprétées en fonction du contexte.

Ainsi, plus que l'analyse anthropobiologique, il est nécessaire de comprendre la période historique durant laquelle le peintre a vécu, il est nécessaire aussi de comprendre quels sont les éléments théoriques fondamentaux mis en exergue par le peintre. De même, il s'agit aussi d'avoir un aperçu du contexte historique de l'art grec. Ce sera après cette étude historique et théorique que nous développerons les analyses d'anthropologie du vivant appliquée à la peinture et au dessin chez Ingres comme chez les artistes grecs.

1. VIE DE JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES ET HISTOIRE GRECQUE

Ingres avait 24 ans lorsqu'il peint un [premier] autoportrait (figure 1) qui est exposé au musée de Chantilly. Il y a très peu d'autoportraits du peintre. Le portrait est un des genres qu'Ingres va développer. Plus que le sujet lui-même, ce tableau met en exergue l'extrême clarté de ses compositions, une rigueur dans la représentation du corps, et ce, dès la fin des années 1790. Dans une période historique chargée (de la Révolution française, jusqu'au second Empire), Ingres pourra-t-il pérenniser sa peinture, sa méthode malgré les changements de régimes? Y-a-t'il une évolution de son expression artistique dans le temps, aussi bien sur les sujets abordés que sur la méthode en fonction de l'Histoire? Son inspiration de la Grèce classique va nous amener aussi à mettre en perspective l'Histoire grecque. Pourrons-nous retrouver, au sein de l'Histoire grecque et de l'Histoire contemporaine d'Ingres, des éléments socio-historiques permettant d'expliquer ce « retour aux sources » à la fin du XVIIIe siècle, début du XIXe siècle, et en particulier chez Ingres?



Figure 1: autoportrait d'Ingres (1804)

1.1 Ingres: un parcours d'exception dans un contexte historique difficile

Voici ce que mentionne Gombrich dans son célèbre ouvrage sur une histoire de l'art: « *Dans la première moitié du XIXème siècle, le chef de file des conservateurs fut Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Il avait été l'élève et un fidèle partisan de David, admirant comme lui l'art héroïque de l'Antiquité classique. L'enseignement d'Ingres soulignait l'importance d'une précision absolue dans l'étude du modèle vivant; il méprisait l'improvisation et le désordre.[...]On comprend que beaucoup d'artistes aient été séduits par cette technique infallible et impressionnés par la personnalité d'Ingres, même quand ils ne partageaient pas ses idées.* » (Gombrich, 1998).

Ainsi, peintre emblématique de son temps et pourtant inclassable, Ingres observe une véritable rigueur dans la théorie qu'il formule (appréhendée déjà par David), et qu'il poursuivra jusqu'au milieu du XIX siècle. Etudions plus en détail les pérégrinations d'Ingres.

Quelles sont les grandes phases de la vie d'Ingres?

Comme pour toute biographie, il ne sera pas possible de rendre compte d'une exhaustivité du parcours du peintre, mais il est possible de dégager quelques grandes phases, six au total (Hagen, 2003), afin de clarifier à la fois les périodes historiques et les périodes artistiques. De 1780 à 1797: du Tarn à la Seine, une enfance déracinée; de 1797 à 1806: Paris des succès et des échecs; de 1806 à 1820: Rome: la conquête de l'indépendance; de 1820 à 1834: Florence-Paris: du triomphe à la défaite; 1835-1841: Rome, Monsieur le directeur et enfin 1841-1867: retour à Paris, les années glorieuses.

1.1.1 Enfance et Paris (1780-1806):

C'est dans un contexte historique très mouvementé qu'Ingres grandit. Entre révolutions et contre-révolutions (notamment de 1789 à 1799: la fin du Directoire), cette période historique très riche a nécessairement marqué le futur peintre-dessinateur. Effectivement, même si les grandes dates historiques évoquent Paris comme lieu principal, il n'en est rien. Les mouvements provinciaux sont déterminants dès 1789. En 1792 est instituée la Convention, jusqu'en 1795.

Ingres entre à l'académie de Toulouse en 1791. Puis il monte à Paris en 1797, dans l'atelier de David. Il reste à Paris jusqu'en 1806.

Mais, dès son enfance, Ingres, de par son père, peut toucher aux arts: « *Etrange alchimie que la vocation artistique, à l'âge où tous les enfants crayonnent, Ingres doit en faire un métier. Il avait à peine 11 ans et prenait le chemin du père.* » (Guégan, 2006). Il resta donc durant cette période à Montauban, dans une famille peu soudée: « *Ingres était donc l'aîné d'un clan déchiré entre un père instable, mais protecteur à son égard, et une mère souvent aux abois (...) Après les années de nourrice, on le plaça chez les Frères des écoles chrétiennes, jusqu'à la fermeture de l'établissement de Montauban en décembre 1791. Bien que volage, son père lui avait donné l'amour des lettres et enseigné très tôt les premiers rudiments du dessin.* » (Guégan, 2006). Quels types de travaux Ingres fait-il? « *Sur les travaux de l'adolescent à Toulouse, peu de choses nous sont parvenues. On sait qu'il réalisa encore de très nombreuses copies, notamment d'après des estampes d'œuvres de Boucher¹, Téniers, Rosa; plusieurs de celles-ci furent prêtées à l'exposition de Montauban en 1862.* » (Vigne, 1995).

Après cette époque, Ingres va poursuivre ses études à Toulouse: « *En intégrant dès 1792 la ci-devant Académie royale de Toulouse, la plus prestigieuse en France après celle de Paris, Ingres ne tarda pas à faire fructifier l'apprentissage paternel.* » (Guégan, 2006). C'est à Toulouse qu'Ingres va développer un goût prononcé pour le néoclassicisme.

1 François Boucher (1703-1770) était un peintre de style rococo.

Chez David: « *Les fréquentations du jeune élève à cette époque sont certainement à chercher parmi les nombreux apprentis sculpteurs, souvent étrangers, que comptait l'atelier de David (qui fut également, ne l'oublions pas le maître de Rude²): on connaît au moins deux croquis représentant l'espagnol Alverez dessinant au Louvre (musée Ingres) et son meilleur ami fut alors le florentin Lorenzo Bartolini. David s'attachait plus particulièrement à certains de ses élèves, les préparant tout spécialement à l'épreuve du Prix de Rome. Les dons naturels d'Ingres ne pouvaient pas ne pas être rapidement remarqués.* » (Vigne, 1995). Alors qu'il s'entraînait principalement sur le dessin depuis son enfance à Montauban, Ingres va travailler beaucoup plus sur la peinture et la couleur dans l'atelier de David: « *La grande nouveauté de ces années d'études est évidemment le passage à la couleur et à la peinture. En effet, Ingres ne semble pas avoir réalisé de tableau véritable avant son arrivée à Paris.* » (Vigne, 1995). Ingres, poussé par David, va concourir pour le grand Prix de Rome. Il l'obtiendra lors de la session de 1801 avec son tableau (analysé en troisième partie) sur *les Ambassadeurs d'Agamemnon*. « *Dès 1801, Ingres semblait impatient de réaliser une première peinture d'Histoire.* » (Vigne, 1995). Il poursuit ainsi son travail d'Histoire. « *Mais pour un portraitiste de ce temps-là, il n'était pas de modèle plus prestigieux et plus délicat que Bonaparte. Dès l'époque du Consulat, la rivalité était grande entre les artistes susceptibles de donner une image flatteuse du général impétueux comme de l'homme d'Etat, héritier à la fois de la Révolution et des vieilles monarchies.* » (Guégan, 2006). Ainsi, en 1806, Ingres va présenter *Napoléon Ier sur le trône impérial* (figure 2).

2 François Rude (1784-1855) était un sculpteur néoclassique puis romantique.



Figure 2: Napoléon Ier sur le trône impérial (1806)

« *Le Salon de 1806, il faut y insister, inaugurerait une nouvelle ère: l'esprit du Louvre, sous la férule de Denon, redevenait ce qu'elle avait été sous Louis XVI, le lien d'ostentation de la politique artistique de l'Etat. Le directeur du Louvre fit décorer avec pompe les salles et s'ingénia à réunir tableaux et sculptures commandés pour et à la gloire de l'Aigle.* » (Guégan, 2006). Ingres, après l'atelier de David, va obtenir une bourse afin d'être pensionnaire à la villa Médicis de Rome.

1.1.2 L'Italie puis le retour en France (1806-1834):

« *Les années passées par Ingres à la villa Médicis furent très studieuses et presque exclusivement consacrées à ses devoirs de pensionnaire.* » (Vigne, 1995). Ingres souhaitait absolument aller en Italie, après ses travaux à l'atelier de David. « *Ce séjour en Italie, Ingres l'avait attendu cinq ans! Il aurait dû en durer quatre. Mais le pensionnaire de la villa Médicis, fin 1810, décida de ne pas rentrer. Paris l'avait malmené, Rome était riche de perspectives plus heureuses.* » (Guégan, 2006).

Impatient de se rendre à Rome, studieux comme pensionnaire, quelle peinture Ingres va-t-il mettre en exergue?

« *Le choix d'un modèle féminin pour l'un d'eux [concernant dessins et peintures] rompait avec les usages en défiant la primauté des académies viriles, jugées plus chastes et plus nobles. Première d'une longue série, la Baigneuse Valpinçon (figure 3), affichait en revanche une tonalité d'érotisme particulière, faite d'évidence charnelle et de distance souveraine, et comme parfum de langueur orientale déjà.* » (Guégan, 2006).



Figure 3: La Baigneuse Valpinçon, Ingres, 1808

Parallèlement à ces travaux qui préfigurent l'orientalisme, Ingres va travailler sur l'Antiquité grecque, reprenant des scènes mythologiques, dont nous analyserons certaines en troisième partie afin de montrer l'héritage culturel grec chez Ingres. Il va notamment peindre une scène d'Oedipe: « *L'Oedipe d'Ingres est hanté par la violence sans frein et les désirs interdits, autant que le texte homérique de l'Odyssée, et le théâtre grec dont le peintre avait bien connaissance. Afin de se conformer à la saveur archaïque du mythe, Ingres s'est sans doute tourné vers ce que l'on appelait les vases étrusques. Le profil parfait de jeune héros, qui dérangerait l'Institut, semble se détacher d'une coupe attique.* » (Guégan, 2006). Ingres va donc s'inspirer de l'art antique tout en modifiant en partie notamment les visages pour apporter sa vision personnelle. De plus, la représentation qu'il fait de ces héros grecs ne semble pas conforme aux « lois » de l'Institut (français), mais Ingres va poursuivre dans cette direction. « *Somme toute, les académiciens réservèrent à l'Oedipe leurs traits les plus acérés. (...) Ingres, ce faisant, exécutait un vrai tableau d'histoire et non pas l'exercice anatomique qu'on attendait de lui.* » (Guégan, 2006). Ce type de réactions de la part des académiciens est une des raisons importantes pour laquelle Ingres refusa de quitter l'Italie après les quatre années normalement prévues à la villa Médicis.

Mais Ingres revient en France en 1824, avec un tableau exceptionnel qu'il présenta lors du salon de la même année : le *Vœu de Louis XIII* (figure 4). « *Ainsi, au travers d'un classicisme apparemment orthodoxe, certains avaient su reconnaître dans le Vœu de Louis XIII tout le cheminement du Montalbanais sur les marges du préromantisme: la couleur chaude du tableau, ses nuées dansantes d'angelots, le caractère théâtral de son apparition divine n'appartient pas, en effet, au vocabulaire strict de la peinture classique.* » (Vigne, 1995).



Figure 4: Vœu de Louis XIII, Ingres, 1824

Après ce retour triomphant à Paris, Ingres sera professeur à l'Ecole des Beaux-Arts à partir de 1829. Lors de la Révolution de 1830, la Révolution de Juillet, voyant notamment la fuite de Charles X, Ingres s'implique: « *Au moment de la révolution de 1830, Ingres « s'engagea » pour protéger le palais du Louvre, seul « fait d'armes » de toute sa vie.* » (Vigne, 1995). Ainsi, jusqu'en 1835, Ingres reste à Paris, après s'être « engagé » lors de la révolution de Juillet.

1.1.3 Directeur à Rome et retour en France (1835-1867):

Ingres devient alors directeur de l'Académie de France à la villa Médicis. Mais, lors de cet emploi, « *il faut reconnaître que le travail du maître connaît un ralentissement évident pendant la durée de son séjour romain, même si chacun des quatre tableaux qu'il y exécutera représente un jalon important de sa carrière.* » (Vigne, 1995). Il peint notamment *la maladie d'Antiochus, ou Antionchus et Stratonice (1840)*, mais aussi *L'Odalisque à l'esclave*. « *Ingres fut avant tout le directeur de l'Académie de France et il s'attacha avec conscience aux tâches administratives, modelant le comportement des pensionnaires à son caractère austère.* » (Bajou, 1999). Parallèlement à ces quelques peintures, il va travailler ses dessins, copiant de nombreux modèles pour ses recherches: « *Plus qu'à une autre période de sa vie, Ingres, directeur de la villa Médicis, s'est affirmé non comme un artiste académique, mais comme un peintre de recherche.* » (Bajou, 1999).

Alors que la monarchie de juillet est toujours en place en France, en Italie, l'idée d'une unité des différents royaumes de la péninsule prend place suite aux théories des Lumières, à la Révolution française puis aux campagnes napoléoniennes, ce sont là les prémices du Risorgimento (renaissance) dans les années 1830 à 1840. De plus, les relations entre la France et notamment Rome restent cordiales. Mais après avoir dirigé cette administration, Ingres décide tout de même de revenir en France.

Nous sommes en 1842, Louis-Philippe est toujours au pouvoir. « *Ingres approuvait le concept que Louis-Philippe avait de la royauté, et sa fidélité à la famille d'Orléans ne fut jamais remise en cause. Mais son adhésion au régime était un choix privé sans rapport avec la politique artistique de la monarchie de Juillet.* » (Bajou, 1999). A cette date, le fils de Louis-Philippe décède dans un accident de calèche. Le monarque sera profondément attristé par la perte de son enfant. Un an plus tard, en vue de la commémoration de cet événement, Ingres va accepter un travail sur vitraux: « *Ingres évoquait là à son ami Gilibert³ la commande la plus rapidement menée de toute sa*

3 Jean François Gilibert est un ami d'enfance d'Ingres. Il resta toute sa vie à Montauban, proche de la famille d'Ingres.

carrière, celle des vitraux de la chapelle Notre-Dame-de-la-Compassion (plus couramment appelée chapelle Saint-Ferdinand), désirée par le couple royal sur le lieu même où leur fils succomba, et qui allait être inaugurée par le premier anniversaire de la tragédie. » (Vigne, 1995).

Après cette commande, le peintre accepta un travail titanesque: *l'Age d'Or*. IL s'agit d'une demande du duc de Luynes, Honoré Théodoric d'Albert de Luynes (1802-1867), numismate et archéologue, qui possède notamment le château de Dampierre. Le duc demande à Ingres la réalisation des peintures murales de ce château. Ainsi, « *durant l'été ou l'automne, de 1843 à 1847, Ingres s'installait avec sa femme dans un pavillon que le duc de Luynes mettait à leur disposition* » (Bajou, 1999). Le peintre va s'atteler à cette tâche jusqu'en 1847: « *Inspiré de Raphaël par son format et ses dimensions, et de Watteau⁴ par son caractère sylvestre, l'Age d'Or fut la grande aventure de toute la décennie, dont témoignent plus de quatre cents dessins au musée Ingres (...).* » (Vigne, 1995).

Mais l'Histoire le rattrape, sa vie privée va aussi changer, Ingres ne terminera pas son entreprise: « *La révolution de 1848 et la mort de Madeleine Ingres survenue le 27 juillet 1849 furent les causes immédiates de l'interruption.* » (Bajou, 1999).

Après la deuxième République (1848-1852), et l'avènement de Napoléon III, « *avec l'âge, Ingres doit réduire sa production et adopter son mode de vie à une nouvelle situation; passé 70 ans, l'artiste souhaitait changer d'état(...)* » (Bajou, 1999), et en particulier d'état matrimonial, Ingres se remarie avec Delphine Ramel dès 1852, de trente ans sa cadette. L'artiste poursuit ses travaux parisiens et termine par exemple *Le bain turc* en 1862. Il décède en 1867.

Entre révolutions et contre-révolutions, depuis son enfance Ingres va devenir l'une des figures de proue du néoclassicisme, mais aussi du romantisme et de l'orientalisme. Il va réussir à imposer son style de son vivant, bien que parfois mis à l'écart par les académiciens. Style qui est notamment fondé sur l'art grec qu'il a étudié. Ainsi, parallèlement au contexte historique du XVIIIème et XIXème siècle, il nous faut aborder l'Histoire grecque afin de pouvoir développer les théories artistiques néoclassique et classique.

4 Jean Antoine Watteau (1684-1721) est un des premiers représentants français du style rococo.

1.2 Éléments d'histoire grecque: la Grèce classique (figure 5)

« On ne célébrera jamais assez les mérites de la culture de la Grèce ancienne et l'influence que cette culture a exercée sur la nôtre. » (Romilly 2008). Les hellénistes du XX^{ème} siècle ont, durant des décennies, montré cette culture grecque comme racine de notre culture occidentale actuelle. Mais, dès le XVIII^{ème} siècle et le XIX^{ème} siècle, cette culture est omniprésente. De quoi parlons-nous exactement quand nous évoquons la culture grecque? De quelle Histoire s'agit-il?

« Il faut pourtant s'arrêter d'abord à ce Ve siècle qui fut le plus grand moment de la culture athénienne, puis à ce IV^e siècle qui vit l'expédition d'Alexandre porter le grec encore beaucoup plus loin » (Romilly, 2008). L'une des difficultés de l'étude de l'histoire de la Grèce ancienne est la périodisation, aussi bien dans le temps que dans l'espace. « On avait donc affaire à un ensemble: la civilisation grecque, dans laquelle on peut distinguer, certes, des sous-ensembles, « mycénien », « archaïque », « classique », « hellénistico-romain », « byzantin », voire moderne, mais, de Mycènes à Platon, plus encore sans doute que d'Alexandre à Nikos Kazantzakis⁵, c'est bien d'un même monde qu'il s'agit, offrant cette même continuité dont témoigne la langue. » (Vidal-Nacquet, 1990). Périodisation qui est donc artificielle, mais qui va tout de même permettre une meilleure compréhension, s'il en est, de l'histoire grecque. Nous allons donner plus particulièrement, des indications historiques sur la période dite « classique », dont, nous le verrons dans une deuxième partie, va émerger un art avec ses règles précises.

Ainsi, à partir du V^{ème} siècle avant J.-C., une « révolution » athénienne opère, dans le sens où les arts (peinture, sculpture, littérature), mais aussi la politique prennent un essor incomparable. . En effet avant le V^{ème} siècle, de nombreuses colonies existent: « A la fin du VIII^e et surtout au VII^e siècle, en divers points du bassin méditerranéen, sont fondées de nombreuses colonies assez prospères mais désormais à l'étroit dans leur petit territoire (ainsi Corinthe, Mégare, Chalcis, Milet, Phocée). » (Maffre, 2001). Ainsi plusieurs régions sont constituées avant le V^{ème} siècle.

5 Écrivain grec (1883-1957)

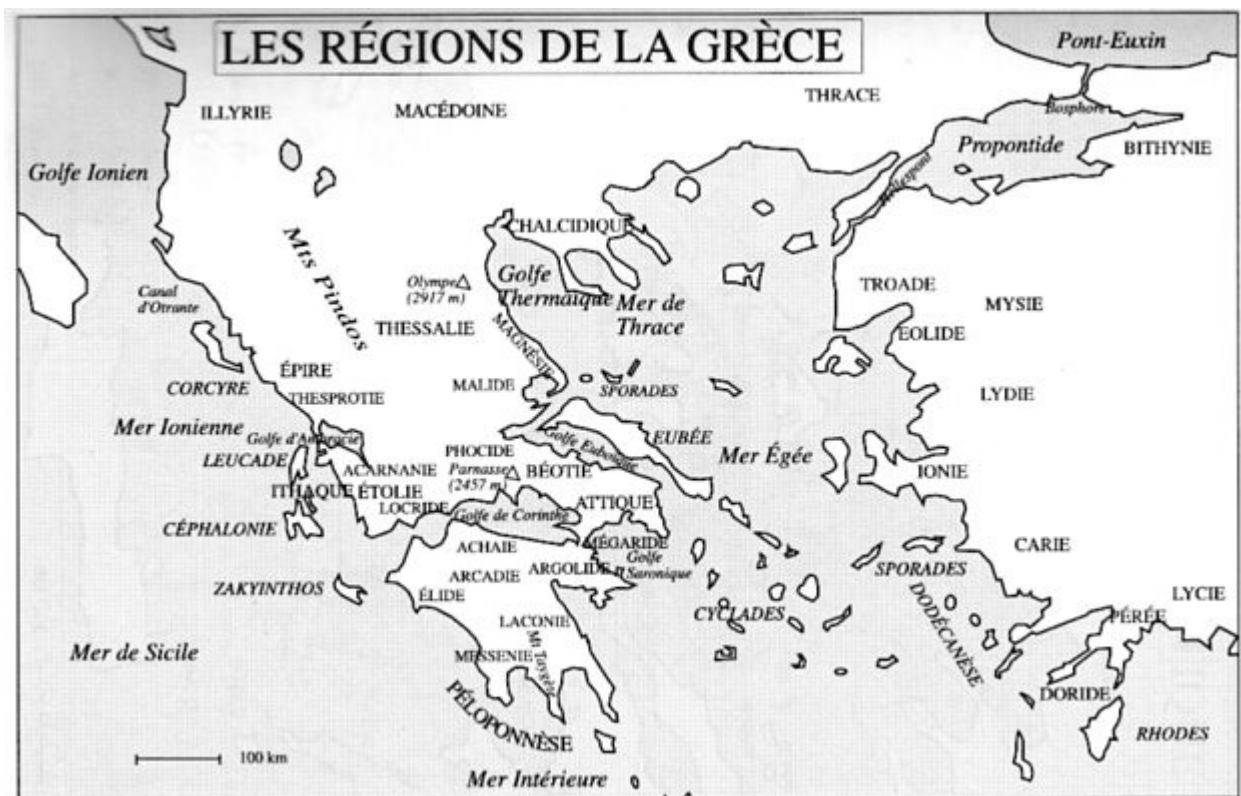


Figure 5: Carte de la Grèce antique au VI^{ème} siècle, tirée de Baslez, 2007.

Mais, suite à la seconde guerre médique (480-478 avant J.-C., opposant les grecs aux perses) la ligue de Délos est constituée (figure 6). Cette ligue va ainsi regrouper l'ensemble des régions d'avant la guerre.

Concernant cette réunification: « *La ligue de Délos autour d'Athènes au Ve siècle, ou la ligue péloponnésienne autour de Sparte jusqu'en 362 (...) rassemblent un certain nombre de cités qui, même si elles apparaissent sur certains points dépendantes de l'hégémôn⁶ qui assure le commandement de la ligue, n'ont pas l'impression d'avoir perdu l'essentiel, la possibilité de vivre sous leurs propres lois.* » (Baslez, 2007)

6 Direction militaire d'une ligue

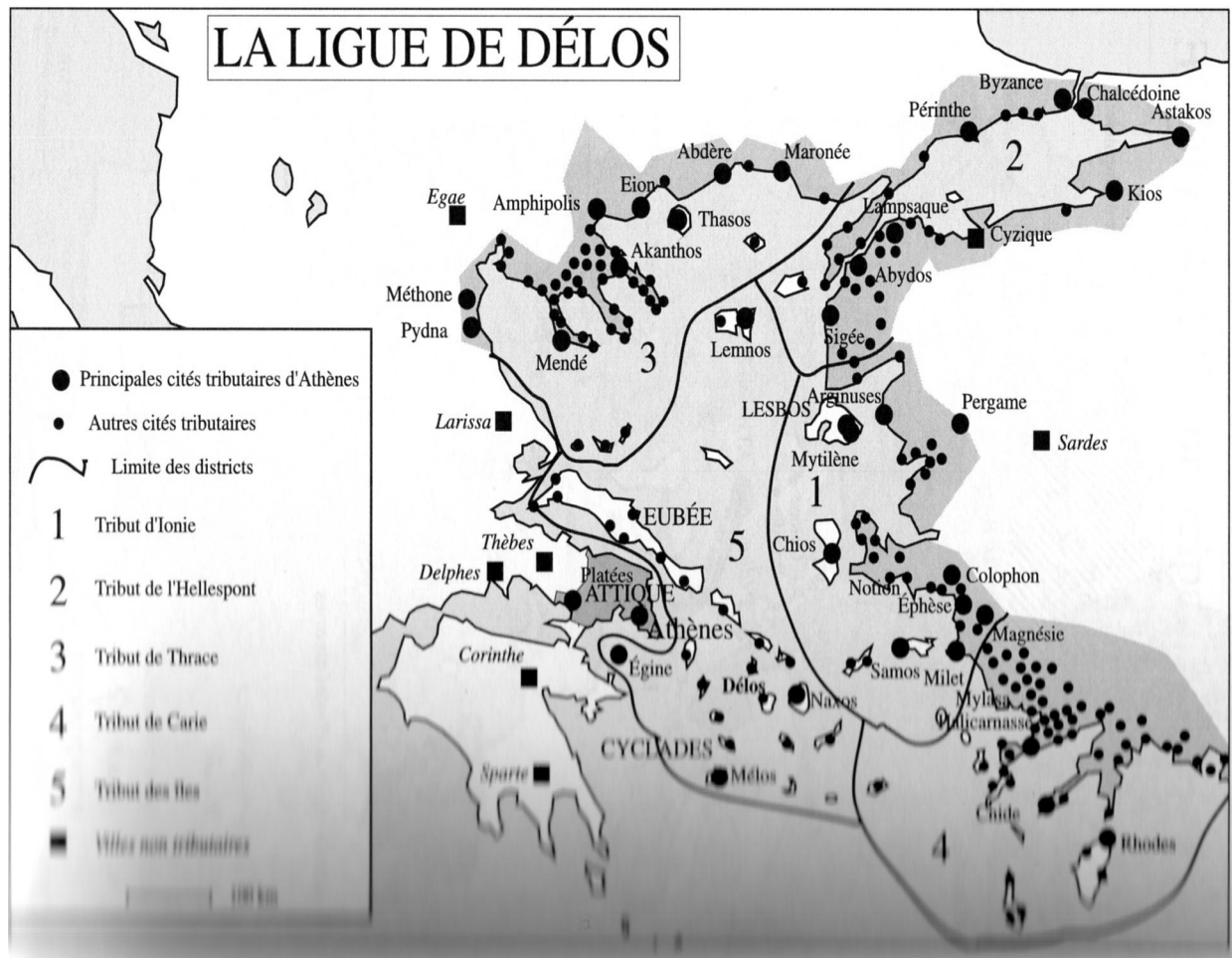


Figure 6: Carte de la ligue de Délos, tirée de Baslez, 2007.

La mise en place de cette ligue signe le début d'une période de stabilité pour quelques décennies (jusqu'à la guerre du Péloponnèse entre Athènes et Sparte) : « A l'origine, la première ligue de Délos est une alliance militaire défensive (*symmachie*), pour laquelle les alliés envoient des navires ou un tribut, qui est conservé jusqu'en 454 dans le sanctuaire de Délos. La structure évolua en un Empire (*Thucydide*), dont il était interdit aux cités alliées de sortir, et beaucoup des structures « impérialistes » mises en place par Athènes eurent des conséquences économiques et sociales (...) » (Baslez, 2007). Ces guerres laissent une empreinte indélébile dans la culture grecque. Guerres du Vème siècle mais aussi antérieures, l'exemple de l'art tragique permet de mettre en valeur ces cicatrices: « Le monde tragique est un monde en partie imaginaire que les poètes d'Athènes fabriquent pour leur peuple à partir de la dure expérience que ce peuple de paysans et de marins a

faite, depuis deux siècles, de la réalité (...) Ensuite est venue, au début du Vème siècle, lors de la seconde naissance de la Tragédie, l'invasion des Mèdes et des Perses(...). » (Bonnard, 1980).

La tragédie est un art qui perdurera bien au delà des premières pièces de Sophocle. On retrouve chez Aristote, près d'un siècle plus tard une théorie de la poétique où il donne une définition de la tragédie: « *Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.* » (Aristote, traduction Hardy, 1999). Les guerres seront une source d'inspiration inépuisable. Après la constitution de la ligue de Délos, la paix ne tint pas longtemps sur le territoire égéen.

A cette ligue de Délos s'opposa alors la ligue du Péloponnèse dirigée par Sparte. A partir de -431av.J.-C., jusqu'en -403, cette guerre eut des répercussions économiques et politiques importantes.

Lysandre, commandant militaire, donna la victoire à Sparte, mais resta fragilisé par les combats menés, si bien que « *l'hégémonie spartiate fut donc courte et fragile, contestée par Thèbes qui envahit le Péloponnèse en 372 (bataille de Leuctres) et par Athènes qui réussit à reconstituer une seconde ligue de Délos en 378.* » (Baslez, 2007).

Cette deuxième ligue ne reposait plus sur le tribut, somme versée à Athènes, forme d'impérialisme pour les autres cités égéennes. Mais ce fût aussi une thalassocratie qui s'imposa.

La fin de la période dite « classique » correspond à l'expansion la plus important du monde grec: il s'agit de la conquête d'Alexandre le Grand (-356, -323 av. J.-C.). Fils de Philippe II, il devint roi de Macédoine en -336av. J.-C. à la mort de son père. Il commença sa conquête de l'Orient par des batailles contre Darius III, roi de Perse. Voici ce que nous livre Plutarque dans Les vies parallèles: « Darius, loin d'être persuadé par ce que lui disait Amyntas⁷, leva son camp et marcha vers la

7 Commandant militaire de l'armée de Darius selon Plutarque

Cilicie⁸, pendant qu'Alexandre allait en Syrie au-devant de lui; mais ils se manquèrent dans la nuit et revinrent chacun sur leurs pas. Alexandre, charmé de cet heureux hasard, se hâta de joindre son ennemi dans les défilés, tandis que Darius cherchait à reprendre son ancien camp et à retirer ses troupes des détroits où elles étaient engagées: il commençait à reconnaître le tort qu'il avait eu de se jeter dans des lieux resserrés par la mer, par les montagnes et par le fleuve Pinarus, peu propres par conséquent à la cavalerie; d'ailleurs très coupés et d'une assiette favorable à un ennemi inférieur en nombre. La fortune donnait à Alexandre le poste le plus avantageux; mais il surpassa ce bienfait de la fortune en s'assurant la victoire par son habileté à ranger ses troupes en bataille. » (Plutarque, traduction Ricard, 1844). La conquête d'Alexandre s'acheva en Inde en -326av. J.-C. A la mort d'Alexandre trois ans plus tard, c'est une guerre de succession qui inaugure la période hellénistique.

La mise en parallèle de quelques notions de l'histoire de la Grèce classique avec la biographie d'Ingres met en exergue des similitudes: ce sont des périodes extrêmement changeantes, de par les régimes qui vont s'imposer (Révolution, Empire, Restauration face à l'hégémonie athénienne puis spartiate) sur un temps assez court: 87 ans pour la vie d'Ingres, un siècle et demi pour la Grèce classique, mais sur les 90 premières années on note cette alternance entre Athènes puis Sparte, avec notamment la guerre du Péloponnèse.

Peut-on ainsi aller jusqu'à dire que l'art (nous avons mentionné l'exemple de la tragédie) qui va se fonder lors de l'époque grecque classique va pouvoir retrouver les mêmes éléments favorisant à l'époque d'Ingres?

Une étude plus en détail de la méthodologie suivie par les « néoclassiques » pourra nous apporter des éléments de réponse.

8 Plaine située en Turquie actuelle

2. TECHNIQUES D'INGRES ET METHODOLOGIE

ANTHROPOMETRIQUE: UNE CORRELATION PERMETTANT UNE

ANALYSE DE L'OEUVRE

2.1 Théorie et technique: le néoclassicisme: une école de rigueur

Les sujets historiques sont donc mis en exergue dans cette peinture, mais elle provient surtout du « néoclassicisme », théorisé par Winckelmann.

2.1.1 la théorie de Winckelmann:

Johann-Joachim Winckelmann était un archéologue et historien de l'art allemand. Il vécut au XVIIIème siècle, et ses écrits sur l'art fondent la théorie néoclassique. Il s'agit des *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, écrit en 1755: pour notre mémoire, nous avons utilisé l'édition traduite en français⁹ en 1786. Un autre ouvrage *Histoire de l'art de l'Antiquité* écrit en 1764 reprend les principes des Réflexions.

Winckelmann postule une vision très élogieuse de la Grèce antique, et c'est cet art, le seul véritable art qui doit être seul inspirateur des artistes du XVIIIème siècle: « *On peut dire que le bon goût, qui se répand de plus en plus en Europe, a pris naissance en Grèce. Les inventions des autres peuples qui furent communiqués aux grecs, n'étaient que des essais grossiers qui, sous l'heureuse influence du génie de ce peuple prirent une nouvelle forme et de nouveaux degrés de beauté, de grâce ou d'utilité.* » (Winckelmann, 1786). Pour lui, il faut poursuivre cet art, en l'imitant: « *Ce n'est qu'en imitant les anciens qu'on peut parvenir à exceller, et même à devenir inimitable.* » (Winckelmann, 1786). L'auteur poursuit en explicitant la perfection du corps d'alors. Il reprend la formation des Spartiates, exposant que celle-ci amenait forcément à une perfection du corps, contrairement à la

⁹ L'œuvre traduite originale a été mise en ligne www.gallica.bnf.fr

génération dont Winckelmann est issue, note-t-il. Le style des écrits de Winckelmann est totalement dénué de nuances, et il prend parti pour une théorie stricte. En dehors de la conception de l'art par imitation de la Grèce ancienne, l'art n'existe pas. Valorisant ainsi la beauté du corps de l'époque qu'il est nécessaire de reprendre exactement.

Le corps est défini comme beau s'il est grec, mais il est sublimé: il ne s'agit pas de réalisme au sens strict: les sujets retrouvés sur les peintures et sculptures de la Grèce ancienne ne correspondent pas à l'exact modèle humain, néanmoins, l'étude du corps est approfondie: des notions anatomiques sont indispensables pour les artistes de l'époque: « *les Grecs évitaient avec le plus grand soin tout ce qui pouvait tendre à altérer les traits du visage ou les proportions du corps.* » (Winckelmann, 1786). C'est ce que Winckelmann va reprendre, c'est exactement ce que le courant néoclassique met en exergue.

Voilà pourquoi il est très intéressant d'étudier des peintures ou autres œuvres néoclassiques avec une méthode anthropométrique: les artistes connaissaient exactement l'anatomie, et vont forcer les traits anatomiques caractéristiques. Or, dans la méthode anthropométrique, la première étape consiste à établir des points anatomiques caractéristiques afin d'effectuer des mesures et de calculer les indices appropriés. Ceci n'est envisageable que si les œuvres ont ces correspondances anatomiques, c'est le cas pour les néo-classiques, c'est le cas pour Ingres.

2.1.2 La théorie d'Ingres:

Dans son ouvrage *Ingres: Ecrits et propos sur l'art*, Joven rapporte quelques lettres du peintre où il évoque son inspiration et sa méthode, voici ce que l'auteur évoque à propos d'Ingres « *Le beau repose, d'une part, sur la recherche du vrai, à travers l'imitation de la nature, et d'autre part, sur l'imitation des Anciens. Ingres reprend la vieille théorie qui préconise d'imiter la nature, non pas toute la nature, mais seulement quelques aspects les plus visibles, tels qu'ils ont été explorés par les artistes de l'Antiquité.* » (Joven, 2006). C'est exactement ce que l'on retrouve chez Winckelmann

dans ses Réflexions et qui est repris *in extenso* chez Ingres.

Dans une de ses lettres Ingres note concernant l'imitation: « *elle est une interprétation de l'émotion.* » (Joven, 2006).

Si la notion d'imitation des Anciens est primordiale, la notion du corps est aussi reprise chez Ingres.

« *Je tiens à ce que l'on connaisse bien le squelette, parce que les os forment la charpente même du corps dont ils déterminent les longueurs, et qu'ils sont pour le dessin des points continuels de repère.* » (Joven, 2006). Ingres est un grand dessinateur de son temps, (nous l'avons évoqué pour ses travaux sur l'âge d'or), l'anatomie de ses dessins est très précises, c'est ce qui va nous permettre d'obtenir des référents anatomiques essentiels pour le calcul des indices. Mais si la notion de corps au sens anatomique est mis en exergue, elle n'est cependant pas à prendre au sens réaliste (comme pour Winckelmann): « *En matière de vrai, j'aime mieux qu'on soit un peu au-delà, quelque risque que l'on courre.* » (Joven, 2006). Ceci signifie que les résultats obtenus lors de l'analyse anthropométrique ne pourront caractériser les sujets réels de l'époque d'Ingres mais uniquement le style de l'artiste¹⁰, un biais d'exagération étant introduit pour ce type d'étude.

Ingres est très rigoureux sur ses principes: imitation des Anciens; magnification du corps.

10 Il faut que le style soit réaliste pur, sinon un biais est exprimé, c'est le cas chez Ingres, qui va imiter les œuvres de la Grèce ancienne, et magnifier les corps; seule une étude sur le style d'Ingres est possible, à moins de prendre en considération le biais d'exagération.

2.2 L'art de la Grèce classique comme référence?

Nous avons établi une périodisation de la Grèce ancienne en trois phases: la première est l'époque archaïque, la deuxième, la Grèce classique, et enfin, l'époque hellénistique. En ayant étudié la théorie de Winckelmann, à laquelle vont se référer les artistes néoclassiques, il s'agit de la deuxième époque: la Grèce classique qui apparaît comme le modèle prédominant. Maffre évoque les dates de 480 et 323 avant J.-C., comme dates de l'art classique. C'est-à-dire entre le début de la seconde guerre médique et la fin de l'expédition d'Alexandre le Grand. Mais, dans le domaine de l'histoire de l'art, à quoi correspond exactement l'art grec classique?

« Dans la plupart des domaines, l'époque archaïque a conduit l'art grec aux portes de la perfection. Dans son exubérante variété, elle a préparé la voie à des artistes de génie qui vont soudain, en un demi-siècle, multiplier les chefs d'œuvre. Perfection d'un art figuratif en peinture et en sculpture, perfection d'une architecture de pierre sous-tendue par le souci de la mesure et de l'harmonie (...) » (Maffre, 2001). Dans ce contexte, plusieurs artistes se détachent: *« Car désormais l'art grec compte des maîtres dont le rayonnement s'étend bien au-delà des limites d'une école: Myron, Polyclète, Phidias sont les premiers de ces « phares » qui éclairent la sculpture classique. La peinture est renouvelée par Polygnote de Thasos. Au IV^e siècle, Athènes perd la prééminence, et les plus belles œuvres sont créées en divers points du monde grec par des artistes qui se déplacent à la demande. »* (Maffre, 2001).

L'une des difficultés de l'étude de la Grèce ancienne est la rareté des sources primaires, dans tous les domaines des arts, que ce soit la littérature, comme la peinture. Ainsi, les représentations qui n'ont pas atteint le XX^e siècle car, détruites par le temps (guerre, défaut d'entretien...) ont laissé des traces pour les historiens uniquement dans les critiques successives ayant été établies au fil des siècles. Cela signifie que les sources historiques que nous allons utiliser comporte vraisemblablement des différences, parfois importantes, avec la réalité de la Grèce ancienne. Mais elles restent des sources importantes à étudier.

Polygnote de Thasos est l'un des peintres reconnus du siècle de l'art grec classique. Il a notamment peint une fresque dans le Lesché de Delphes. L'abbé Gedoyn a traduit un manuscrit attribué Pausanias, concernant ses voyages en Grèce. Le livre X de ce texte intitulé « Phocide », comprend dans son chapitre XXV une évocation des peintures du Lesché de Delphes. Voici ce qu'il décrit:

« Au-dessus de cette fontaine, on voit un édifice où il y a des peintures de Polygnote dédiées à Apollon par les Cnidiens. On nomme ce lieu le Lesché, parce qu'anciennement c'était là qu'on venait converser. Par les paroles outrageantes que Mélantho dit à Ulysse dans Homère, il paraît manifestement qu'il y avait de ces sortes d'endroits dans toutes les bonnes villes de la Grèce : Misérable, lui dit-elle, que ne vas-tu dormir dans quelque boutique de forgeron ? pourquoi t'amuses-tu ici à jaser comme si tu étais au Lesché ? Quand vous serez entré dans celui dont je parle, vous verrez sur le mur à main droite un grand tableau qui représente d'un côté la prise de Troie, de l'autre les Grecs qui s'embarquent pour leur retour. On prépare le vaisseau que doit monter Ménélas. Vous voyez ce vaisseau avec l'équipage, composé de soldats, de matelots et de jeunes enfants. Phrontis le maître pilote est au milieu, une rame à la main. Dans Homère, Nestor entretenant Télémaque lui parle de Phrontis qu'il fait fils d'Onétor. Il dit que c'était un excellent pilote, qu'il conduisait le navire de Ménélas, et qu'il avait déjà passé le cap de Sunium en Attique lorsqu'il finit ses jours. Nestor ajoute que lui, Nestor, avait fait le voyage jusque-là avec Ménélas, et que le roi de Mycènes s'arrêta en ce lieu pour élever un tombeau à Phrontis et pour lui rendre les derniers devoirs avec la distinction qu'il méritait. »

(Gedoyn, 1796). Cet exemple montre que pour Polygnote, les modèles et l'inspiration proviennent exclusivement des chants homériques. La mythologie grecque est effectivement la source prédominante dans l'art de la Grèce ancienne. C'est exactement cet art qui est ensuite repris par les néoclassiques comme l'indique Winckelmann. Le tableau d'Ingres qui sera étudié dans la troisième partie a pour sujet Achille et Patrocle. Ce qui va caractériser la peinture du Ve siècle par rapport au VIème siècle, c'est l'expressivité: *« Un soin minutieux est apporté au traitement des visages, qui*

parviennent à exprimer intensément les sentiments des protagonistes (...): désir amoureux, curiosité hébétée, extase musicale. Ce souci d'expressivité, cette volonté de traduire l'éthos (le caractère moral) d'un personnage par sa physionomie, on les retrouve chez Polygnote de Thasos (...) » (Maffre, 2001). Ceci est confirmé dans la description que fait Pausanias au sujet du Lesché de Delphes: « Au-dessus d'Hélène il y a un homme assis ; il est vêtu de pourpre et il paraît extrêmement triste. On n'a pas besoin de l'inscription pour connaître que c'est Hélénius fils de Priam. A côté de lui, c'est Mégès avec son bras en écharpe, comme Leschée de la ville de Pyrrha et fils d'Eschylène nous le dépeint dans son poème sur le sac de Troie ; car il dit que Mégès fut blessé par Admète d'Argos dans le combat que les Troyens soutinrent la nuit même que leur ville fut prise. » (Gedoyne, 1796). Hélénius paraît ainsi « extrêmement triste ». L'émotion, l'expressivité est donc perceptible via la peinture de Polygnote.

Parallèlement aux peintures de peintres reconnus comme Polygnote de Thasos, un autre type de peinture se développe: il s'agit de la peinture de vases. La céramique est un art très développé au Ve siècle notamment. « La peinture de vases, au Ve siècle, est essentiellement athénienne. La catégorie la plus proche de la grande peinture est celle des vases à fond blanc, florissant surtout entre 480 et 400: lécythes à destination funéraire (d'où des thèmes proches de ceux des stèles: adieux au défunt, offrandes à la tombe) mais aussi autres vases, coupes notamment, plus rarement cratères. (...) Mais les vases attiques du Ve siècle sont en majorité fidèles à la technique des figures rouges, que ne concurrence plus guère une figure noire qui se meurt (...). » (Maffre, 2001). Puis les peintures des céramiques se modifient: « Les attitudes des personnages s'assouplissent et se diversifient. » (Maffre, 2001).

Nous avons vu la difficulté de retrouver les œuvres peintes, notamment celles de Polygnote, dont existent, pour le Lesché de Delphes par exemple, uniquement des descriptions par des voyageurs; descriptions qui ont été retranscrites au fil des siècles. En revanche, il existe des céramiques peintes, de figures noires, qui ont été retrouvées et qui sont à ce jour bien conservées. Nous avons choisi

d'étudier l'une de ces peintures en troisième partie. Ceci permet d'éviter un biais lié à la représentation archéologique.

Enfin, concernant l'art grec classique notamment du Ve siècle, nous voyons qu'il a été véritablement repris dans la théorie de Winckelmann. Pour les artistes grecs, « *l'idéal commun (...) reste de rendre la réalité le plus fidèlement possible, mais ils continuent à privilégier une réalité belle, harmonieuse, en un mot idéale.* »(Maffre, 2001). Les principes de la peinture d'Ingres que nous avons évoqués correspondent tout à fait avec cette vision de l'art grec classique du Vème siècle.

2.3 Méthodologie de l'anthropologie du vivant appliquée à la peinture et au dessin

La méthode comprend trois étapes: tout d'abord la mise en place de repères anatomiques (points anatomiques), sur le visage, ou le reste du corps; puis la mesure de distances entre les points choisis et enfin, le calcul des indices définis. Ce dernier élément (nous le reverrons lors du calcul) nous montre que seules les proportions du tableau sont importantes: il n'est pas nécessaire dans cette méthode de connaître les distances absolues (réelles) mais uniquement relatives. Cela signifie qu'il est possible de travailler sur des photographies d'œuvre, de les modifier pour les traiter et faire apparaître plus facilement les points anatomiques sans que les calculs ne soient faussés.

2.3.1 Les repères anatomiques:

Au niveau du visage, sont retenus les points suivants: vertex (V), euryon (E), glabellle (G), nasion (N), opisthocranion (O), zygon (Z), point sous orbitaire (PSO), tragion (T), point sous nasal (PSN), gnathion (Gn) (figures 7 à 10).

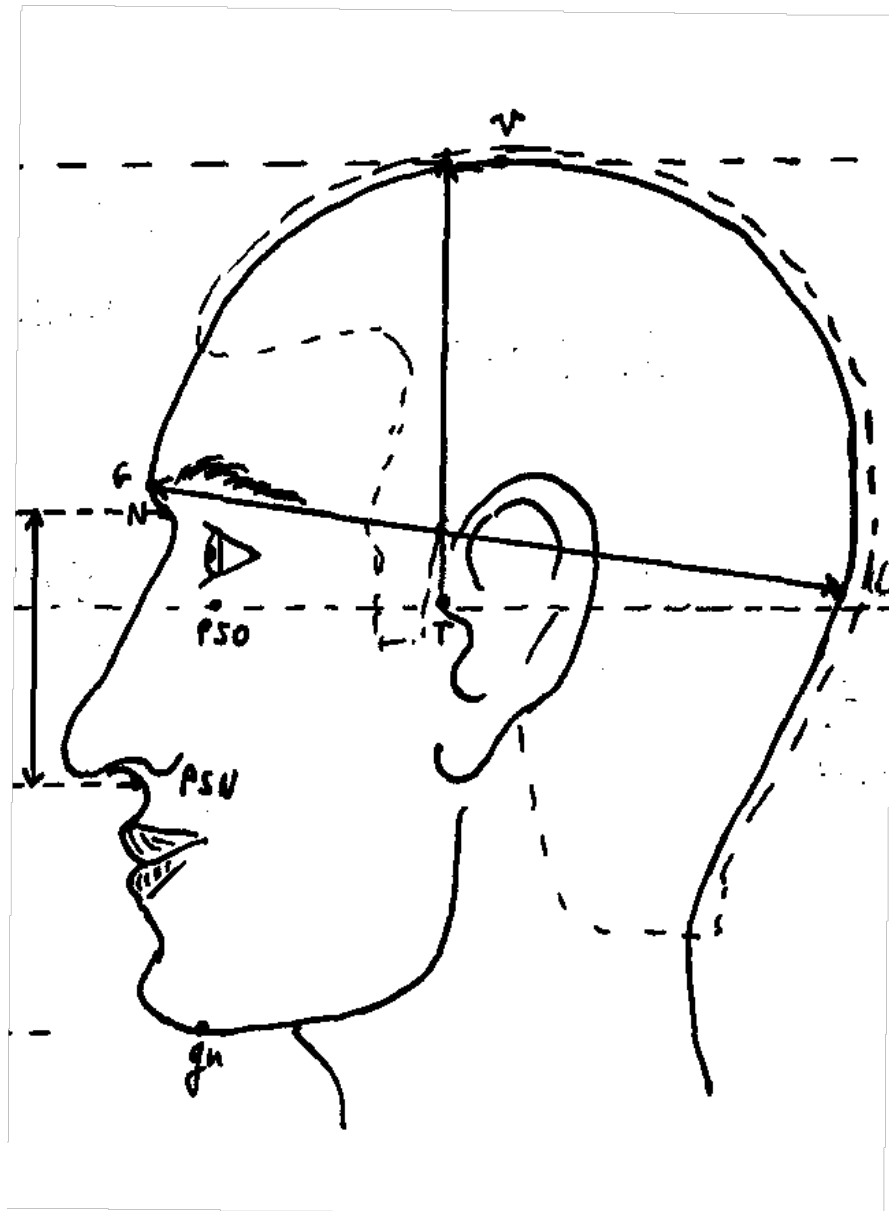


Figure 7: norma lateralis (Perrot, 2006)

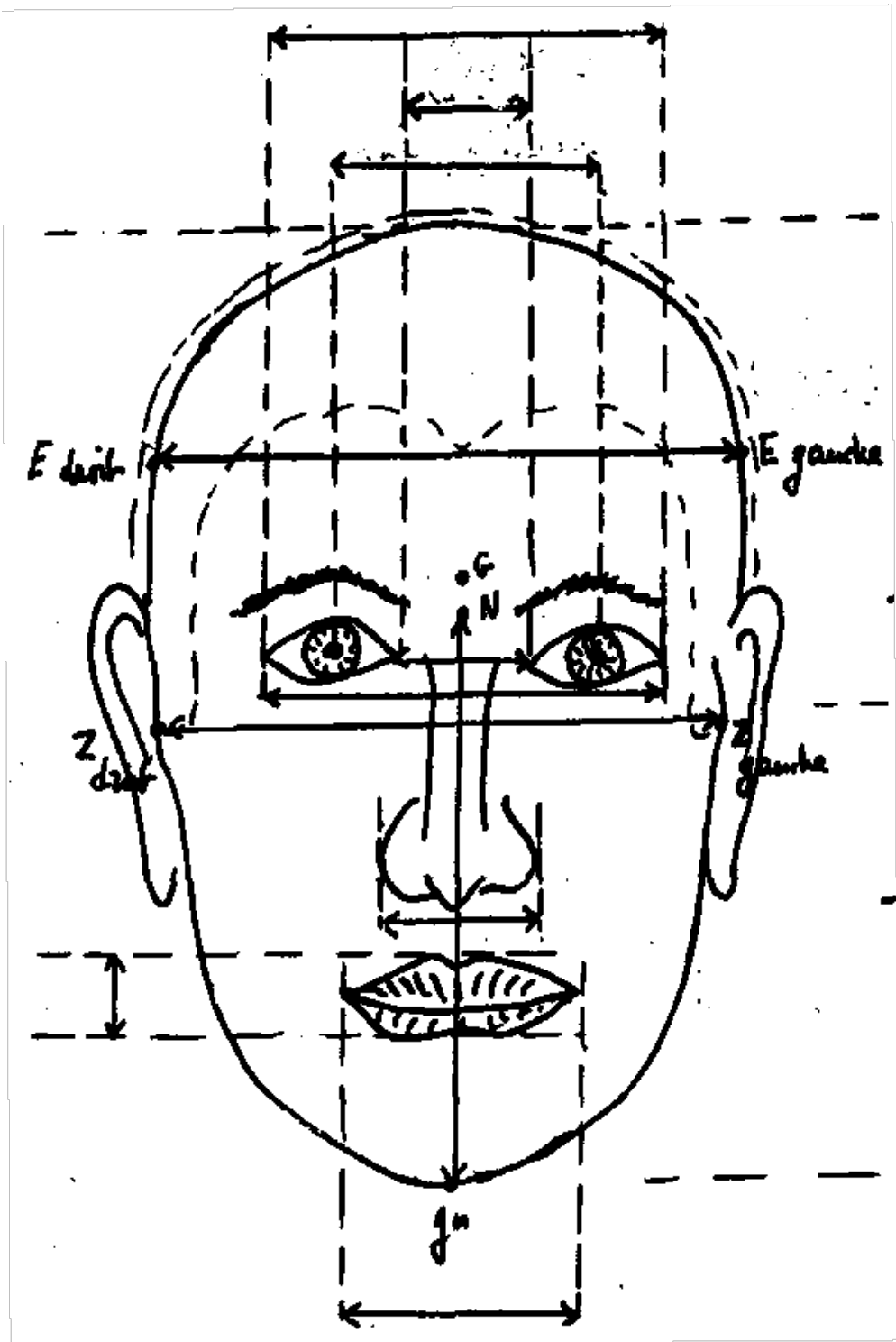


Figure 8: norma facialis (Perrot, 2006)

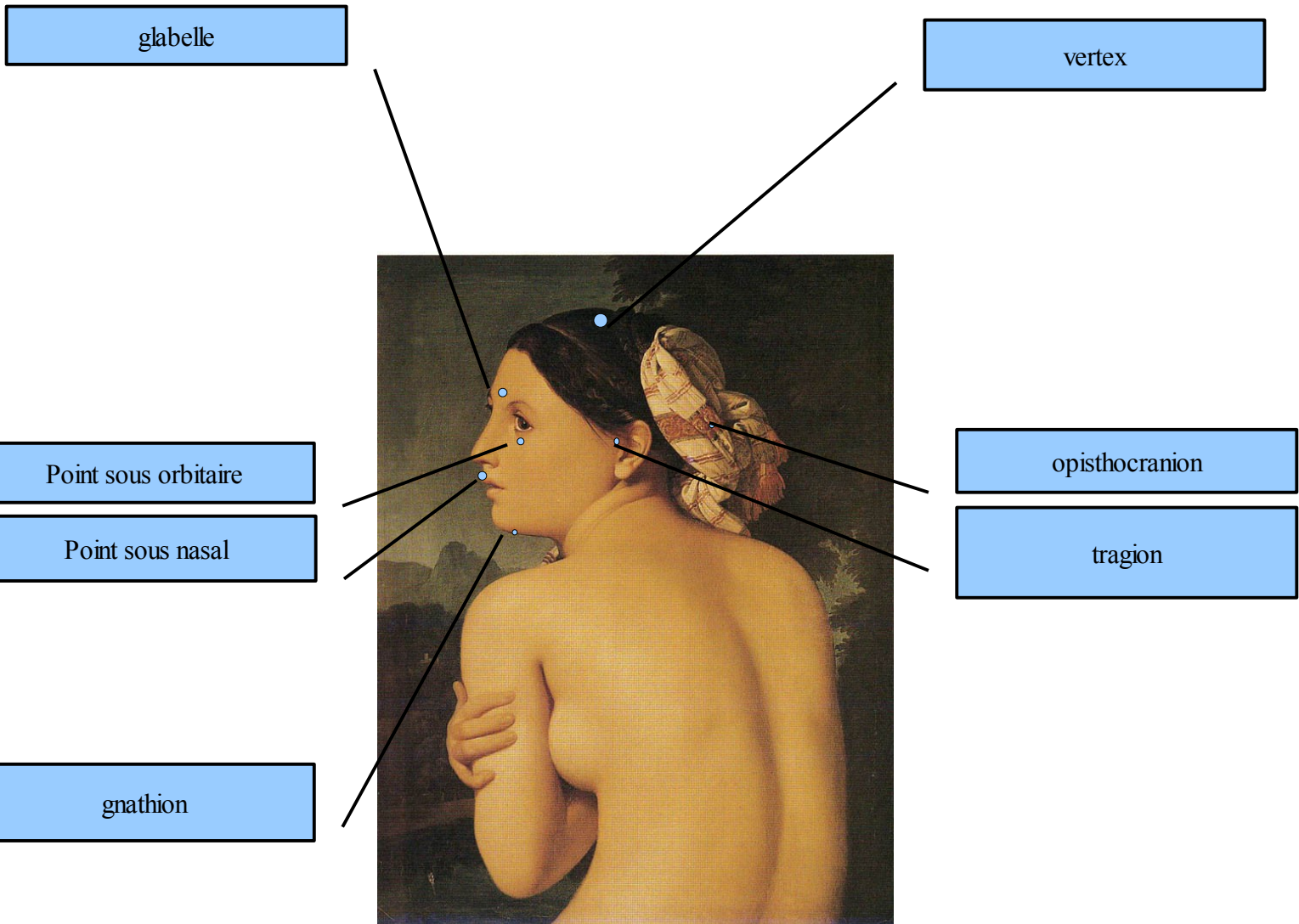


Figure 9: adaptation des points norma lateralis à une oeuvre d'Ingres: La baigneuse à mi-cors.
(1807)

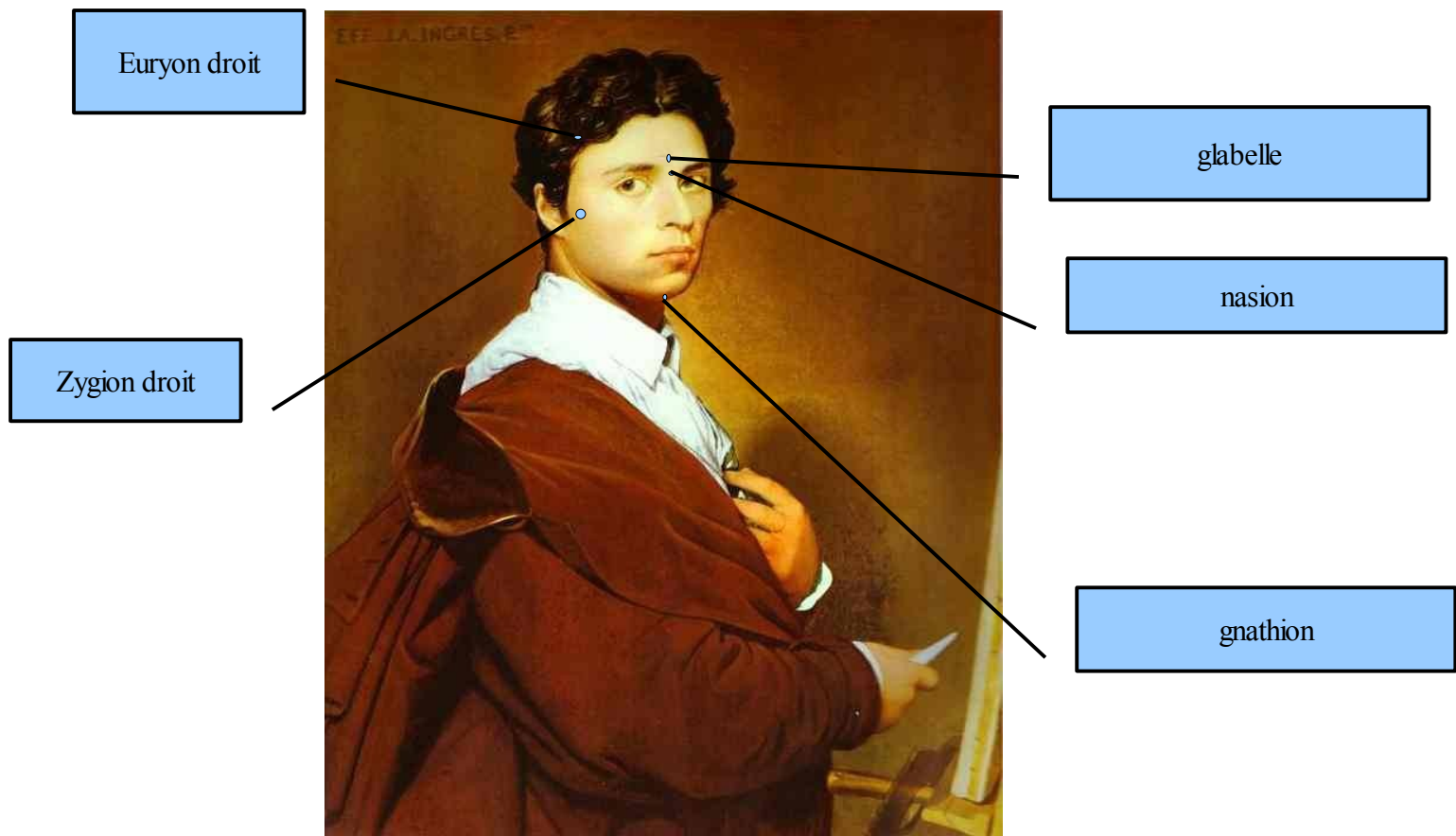


Figure 10: norma facialis avec repères anatomiques adaptés: autoportrait d'Ingres

Notons les difficultés à placer correctement les repères anatomiques du visage. En effet, les *normae facialis* et *lateralis* classiquement utilisées en anthropobiologie sont de vraies vues de face ou de profil, excluant toute rotation, même légère de la tête (figures 9 et 10). Or, dans notre cas, la plupart des peintures et dessins d'Ingres ne sont pas exactement de face ou de profil, il existe une rotation légère. Nous le prendrons en compte dans le calcul des indices, en mentionnant si celui-ci correspond à une rotation (que nous évaluerons selon les cas, par exemple, pour le tableau de l'autoportrait, une rotation de 20° estimée par rapport au cou).

Les paramètres du reste du corps seront aussi établis selon les cas particuliers pris en exemple: mais, de façon générale, on retrouvera: la stature, les hauteurs au trochanter, au poignet; les largeurs bi-acromiale, bi-crétale, bi-trochantérienne, longueur de la jambe, de l'avant-bras.

Il sera possible selon le cas d'évaluer d'autres paramètres du reste du corps.

2.3.2 les mesures:

Afin d'effectuer les mesures entre les points anatomiques repérés, nous pourrons traiter les images afin de faire ressortir les points, le filtre va modifier l'œuvre numérisée en noir et blanc, et en accentuant les contours: voici ce que donne le filtre:



Figure 11: Portrait de Monsieur Bertin, filtre informatique et mesure des longueurs nécessaires aux calculs d'indices.

Une fois l'image traitée, si nécessaire, par ce filtre, et établissement des lignes repères, les mesures sont faites (calcul informatique) de la ligne euryon-euryon dans l'exemple ci-dessus du *Portrait de Monsieur Bertin (1832)* (figure 11).

Une autre possibilité de mesures sera faite directement à la main, par relevé des points sur un calque de l'œuvre choisie, et mesure directe avec une règle.

Dans l'établissement des mesures, nous ne mettrons pas d'unité, bien que ce soit en centimètres, cela n'a pas de valeur car il s'agit de mesures relatives (et non pas les mesures exactes sur le tableau).

Cependant, il est possible de calculer la valeur exacte, car nous connaissons les dimensions du tableau et les proportions étant conservées, une simple règle proportionnelle permet de déterminer les mesures absolues (retrouvées si l'on mesurait directement le vrai tableau). Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, afin de calculer les indices, seules les mesures relatives sont nécessaires.

Dans l'exemple ci-dessus: les valeurs informatiques de la reproduction de la figure sont 10,12 de large (cm par rapport au format A4) × 12,22 de long. La mesure euryon-euryon donne 1,55.

Or les mesures réelles du tableau sont 116cm par 96 cm, si l'on calcule par rapport à la largeur du tableau, on trouve environ 14 cm réels (on notera que ce calcul est vraisemblable avec le calcul sur un vrai visage).

2.3.3 Les indices

Un indice est une valeur sans unité, établie à partir des mesures sur les peintures, dessins, ou photographies.

Deux paramètres suffisent pour calculer un indice:

$$I = \frac{\text{paramètre } A}{\text{paramètre } B} \times 100 \text{ avec paramètre } A \leq \text{paramètre } B$$

La valeur obtenue est donc comprise entre 0 et 100.

L'expert lui-même définit les indices qu'il souhaite, selon les mesures obtenues.

« La ressemblance (ou similarité) va être établie en prenant en compte la différence algébrique des valeurs indiciaires (ou angulaires) (...) Ensuite, la somme algébrique de l'ensemble des intervalles indiciaires est calculée puis divisée par le nombre d'indices et de valeurs angulaires pris en compte; le résultat obtenu (qui est donc une moyenne algébrique) représente le score de similarité(...) »¹¹ selon le score suivant (un exemple est donné en annexe)(figure 12):

Tableau 1 : Score de similarité et % d'assimilation pris en compte dans la comparaison*

Score	%	Score	%	Score	%	Score	%	Score	%
0	100	2	80	4	60	6	40	8	20
0,1	99	2,1	79	4,1	59	6,1	39	8.1	19
0,2	98	2,2	78	4,2	58	6,2	38	8.2	18
0,3	97	2,3	77	4,3	57	6,3	37	8.3	17
0,4	96	2,4	76	4,4	56	6,4	36	8.4	16
0,5	95	2,5	75	4,5	55	6,5	35	8.5	15
0,6	94	2,6	74	4,6	54	6,6	34	8.6	14
0,7	93	2,7	73	4,7	53	6,7	33	8.7	13
0,8	92	2,8	72	4,8	52	6,8	32	8.8	12
0,9	91	2,9	71	4,9	51	6,9	31	8.9	10
1	90	3	70	5	50	7	30	9	9
1,1	89	3,1	69	5,1	49	7,1	29	9.1	8
1,2	88	3,2	68	5,2	48	7,2	28	9.2	7
1,3	87	3,3	67	5,3	47	7,3	27	9.3	6
1,4	86	3,4	66	5,4	46	7,4	26	9.4	5
1,5	85	3,5	65	5,5	45	7,5	25	9.5	4
1,6	84	3,6	64	5,6	44	7,6	24	9.6	3
1,7	83	3,7	63	5,7	43	7,7	23	9.7	2
1,8	82	3,8	62	5,8	42	7,8	22	9.8	1
1,9	81	3,9	61	5,9	41	7,9	21	9.9	0

*En grisé scores retenus pour 90 à 100% d'assimilation positive

Figure 12: Tableau de score (Perrot, Desbois)

11 TP de biométrie de similarité, Desbois Y., Perrot R., juin 2010, université Claude Bernard Lyon 1

Le nombre d'indices à prendre en compte est laissé à la discrétion de l'expert. Mais, plus le nombre d'indices utilisé est important, plus le score obtenu sera objectif.

De plus, les angles sont aussi être pris en compte. Ils permettent notamment de rendre compte des modifications de position du visage dans les peintures par exemple.

Il faut noter que les angles ont néanmoins une unité. Ils peuvent être intégrés soit directement dans le calcul des sommes d'indices, mais il serait aussi envisageable de prendre le cosinus et le sinus d'un angle.

En effet, si l'on prend un exemple très simple d'un triangle rectangle ABC, rectangle en C, d'hypothénuse AB, le cosinus de l'angle \widehat{BAC} est défini par:

$$\cos \widehat{BAC} = \frac{AC}{AB} \quad \text{et} \quad \sin \widehat{BAC} = \frac{BC}{AB}$$

Si l'on multiplie ces valeurs par 100, on obtient en fait deux indices comme précédemment définis.

La valeur d'un angle correspond, en fait à deux indices. (Le calcul de la tangente n'apporte aucune information complémentaire, car il s'agit du rapport sinus sur cosinus).

Nous verrons ultérieurement l'emploi des indices et des angles.

Dans la suite de notre mémoire, nous avons choisi des peintures et dessins d'Ingres que nous allons comparer avec des peintures de la Grèce classique, afin de déterminer un score de similarité.

3. ANALYSE DES PEINTURES ET DESSINS CHOISIS

Des travaux d'historiens de l'art ont, à ce jour, déjà été entrepris sur la comparaison entre les peintures des vases grecs et les dessins de Jean Auguste Dominique Ingres. En particulier, Mme Picard-Cajan a travaillé sur les relevés graphiques de l'artiste. Mais aucune méthode n'emploie actuellement la biométrie de similarité. C'est cet apport novateur que nous souhaitons entreprendre dans cette partie sur des exemples qui peuvent sembler parfois évidents, mais il s'agit essentiellement de pouvoir introduire cette méthode initialement utilisée en anthropologie judiciaire, dans l'histoire de l'art.

Il nous paraît intéressant, dans un premier temps, de revenir sur les projets récents qui mettent en avant l'héritage antique chez le peintre que nous étudions: nous reviendrons sur l'exposition *Ingres et l'antique, l'illusion grecque*, qui s'est tenue entre juin et septembre 2006 à Montauban au musée Ingres, et entre octobre 2006 et janvier 2007 à Arles au musée de l'Arles et de la Provence antiques. Nous utiliserons, dans un second temps, les éclairages de cette exposition et du travail de Mme Picard-Cajan, pour comparer un dessin de guerrier grec avec un personnage du tableau *Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent à la tente d'Achille pour le prier de combattre* (1801).

Dans un troisième temps, nous entreprendrons l'analyse biométrique d'une figure de vase grec avec l'un des dessins d'Ingres.

3.1 Ingres et l'Antique

Si Ingres, par son travail néoclassique, entreprend des peintures et dessins issus des représentations grecques: que ce soit la mythologie et plus précisément l'étude de *L'Illiade et L'odyssée*, mais aussi des tragédies comme celles de Sophocle (la toile *Oedipe et le sphinx*, peinte en 1808, conservée actuellement au Louvre présente l'épisode où Oedipe répond à l'énigme du Sphinx), ou que ce soit des représentations de la civilisation grecque de l'époque classique, voire hellénistique (comme des dessins de guerriers grecs), le peintre a, en fait, tout particulièrement étudié cette période, grâce à son goût pour l'archéologie. Il ne s'agit pas simplement d'une « application » des principes pérennisés par David, mais véritablement une implication personnelle intellectuelle de la part de celui qui sera directeur de la Villa Médicis. En effet, c'est paradoxalement en Italie lors de ses différents séjours, qu'Ingres va étudier l'antique: « Rome est un lieu d'émulation intellectuelle et de rencontres qui projettent Ingres par-delà les frontières de l'Italie et lui ouvrent les horizons de la terre nourricière de ses idéaux esthétiques. Ce pays où il n'ira jamais, il le découvre par le récit de jeunes archéologues aventuriers et découvreurs de sites. Il s'agit de Charles-Robert Cockerell¹², du baron Otto Magnus von Stackelberg d'Estonie et de Jacob Linckh, dont il fait connaissance à Rome alors qu'ils viennent d'explorer la péninsule et les îles de l'archipel grec. » (Picard-Cajan, 2006).

Ce goût pour l'antique va se retrouver jusque dans le legs qu'il fera et qui va être le point de départ d'un travail de recherche minutieux sur les dessins et calques retrouvés. Ce legs mentionne « des vases grecs, coupes, figurines, terres cuites, fragments antiques de marbre et de bronze » (Picard-Cajan, 2006). A ces objets antiques, s'ajoute un fonds considérable de dessins « classés » en portefeuilles mais il y a aussi des daguerréotypes, que reçoit Armand Cambon, premier directeur du Musée Ingres de Montauban. Mais, il faut attendre les années 1980 afin que des recherches sur les dessins liés à l'antique soient entreprises. « Sondés, à quelques reprises, par les différentes

12 Charles-Robert Cockerell fonde la société des Xénéion qui comprend lui-même Otto Magnus, Linckh, Foster et plusieurs archéologues. Il découvre en particulier la frise du temple d'Apollon. Ingres peint son portrait en 1817.

générations de conservateurs et de chercheurs, les cartons d'après l'antique, par la nature des sujets collectés, semblent n'avoir suscité que peu d'intérêt. Mon étude commence en 1986, tandis que les portefeuilles sont classés, dénombrés et inventoriés, pour certains, à partir des années 1990. Cette source restée inexploitée a l'avantage de conserver des documents intacts, en bon état, et d'en avoir préservé le classement d'Ingres. Le sort des portefeuilles qu'Ingres signale comme contenant ses dessins et qui représentent une somme importante d'esquisses préparatoires à ses compositions est bien différent. C'est à cet ensemble que s'attachent prioritairement les travaux d'inventaires successifs. » (Picard-Cajan, 2006). Quels sont les principaux travaux d'inventaires qui ont été entrepris?

Le premier inventaire provient de l'exécuteur testamentaire et premier directeur du musée Ingres: Armand Cambon. Peintre, il est un ami proche d'Ingres, à sa mort, en 1867, il s'occupe alors du legs. Mais, en 1885, un second inventaire est effectué par Pierre Jules Momméja. Il s'agit d'un passionné d'histoire et d'archéologie, originaire du sud-ouest, ayant fait ses études secondaires à Montauban, il s'intéresse à l'histoire de sa région. Il entreprend cet inventaire qui fait date encore aujourd'hui. Enfin, la consultation de la notice d'un dessin d'Ingres mentionne aussi un numéro commençant par 867 (pour l'année du legs: 1867), puis le numéro de classification du musée de Montauban: nous pouvons ainsi déchiffrer une notice détaillée d'un dessin du fonds. Parallèlement à ces inventaires menés au fil des décennies, un travail plus général sur les Beaux-Arts est entrepris à partir de 1975: il s'agit de la base Joconde, qui permet de retrouver la notice d'une œuvre. Depuis le début des années 2000, la numérisation des dessins et peintures s'est généralisée. Voici qu'elle est la politique suivie actuellement: *« Le site Joconde est un outil majeur de la politique de diffusion du ministère. Son rôle premier est de favoriser la connaissance du patrimoine des musées tout en proposant un lien direct vers les musées. Il se veut un maillon solide de la chaîne documentaire, entre les musées de France et l'ensemble des bases documentaires du ministère de la Culture. »*¹³.

13 <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/INFOS-MUSEES/informatiser/journee/discours-joconde.htm>

En 2010, nous avons accès à l'ensemble des dessins et peintures d'Ingres du musée de Montauban, avec dans chaque notice, la classification des inventaires que nous avons mentionnés. Voici un exemple intéressant concernant la notice et notre travail sur l'héritage grec chez Ingres:

Domaine [dessin](#)

Titre **Guerrier lançant un javelot**

Auteur/exécutant [INGRES Jean Auguste Dominique](#)

Précision INGRES : Montauban, 1780/08/29 ; Paris, 1867
auteur/exécutant

Ecole [France](#)

Lieu création [Italie \(lieu de création\)](#)

Période [1er quart 19e siècle](#)
création/exécution

Millésime [1806 entre ; 1820 et](#)
création/exécution

Matériaux/techniques [mine de plomb, papier](#)

Description Mine de plomb sur papier

Mesures Hauteur en cm 13.1 ; Largeur en cm 11.6

Sujet représenté [figure \(à l'antique, soldat, homme, debout, javelot, bouclier\)](#)

Lieu de conservation [Montauban ; musée Ingres](#)

Statut juridique propriété de la commune ; legs ; Montauban ; musée Ingres

Date acquisition 1867

Anciennes appartenances [Collection de l'artiste, INGRES Jean Auguste Dominique](#)

Numéro MI.867.3446 ; 101 F24 SP (Inventaire Cambon) ; 2857 (Inventaire d'inventaire Momméja)

Bibliographie Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban, Paris, 1995 (n°3885, reproduit page 704)

Rédacteur Fernandes Rose



Figure 13: guerrier lançant un javelot

Cet exemple (figure 13), nous permet de voir l'utilisation des bases de données actuelles concernant le fonds Ingres. La classification est ici « *MI.867.3446 ; 101 F24 SP (Inventaire Cambon) ; 2857 (Inventaire Momméja)* », ceci signifie tout d'abord musée Ingres (MI), provenant du legs de 1867 (mort d'Ingres) (867) , numéro 3446 dans cette classification. Puis sont donnés les numéros des inventaires de Cambon et Momméja. Fort de cette clarification sur les nomenclatures utilisées, nous avons aussi choisie la figure 13 car elle correspond en fait, au dessin d'une amphore détenue actuellement au musée de Naples (figure 14).



Figure 14: amphore à col campanienne à figures rouges, musée de Naples, vers 350 av. J.-C. (tiré de Picard-Cajan, 2006)

Ainsi, Pascale Picard-Cajan va travailler sur les dessins concernant l'antique et rechercher les sources qu'Ingres a utilisé, notamment les sources archéologiques comme nous le voyons avec l'exemple de la figure 13. Nous retrouvons donc bien un travail de comparaison, une recherche de similarité dans des personnages: la biométrie de similarité a donc toute sa place dans cette étude précise du legs 867.

3.2 Application peinture/dessin :

Nous allons utiliser la méthode décrite dans le chapitre deux pour comparer la similarité entre le visage d'un dessin choisi (guerrier grec figure 16) et d'un tableau de 1801 (figure 15).



Figure 15: Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent à la tente d'Achille pour le prier de combattre (1801).

Ce tableau permet à Ingres d'obtenir le prix de Rome (voir chapitre premier de notre mémoire). De gauche à droite, nous trouvons: Achille, Patrocle, Ulysse, Phénix et Ajax. Nous nous centrerons sur l'étude d'Ajax, qui est représenté comme un guerrier grec, qui correspond au héros « modèle » dans les chants homériques. Ajax est peint sous son profil gauche, avec son casque.



Figure 16: guerrier grec faisant une libation

La libation correspond à l'offrande à un dieu de vin ou autre boisson. Ce dessin est daté du dernier quart du XVIIIème siècle et premier quart du XIXème siècle. Il est référencé sous le numéro: MI.867.3285 ; CB 91b F25 SP (Inventaire Cambon) ; 2509 (Inventaire Momméja), et appartient

donc au musée Ingres de Montauban.

Le guerrier est dessiné sous son profil gauche, avec son casque, ce qui rend une comparaison possible avec Ajax dans la figure 15. Nous allons donc exploiter cette similarité qui nous apparaît après l'étude visuelle des deux figures.

Afin de permettre une mesure précise, nous allons nous centrer sur les visages. A cet effet, nous prendrons les mesures en fonction de celles du tableau et du dessin.

Le tableau mesure 110cm de largeur, 155 cm de longueur. Le dessin mesure 11,5cm de largeur, 20,2cm de longueur¹⁴. Le dessin est repris à l'échelle 1/1 dans la figure 16.

Concernant le tableau (figure 15), 1cm représente 8,2cm sur le tableau réel.

Liste des points pour le calcul des indices:

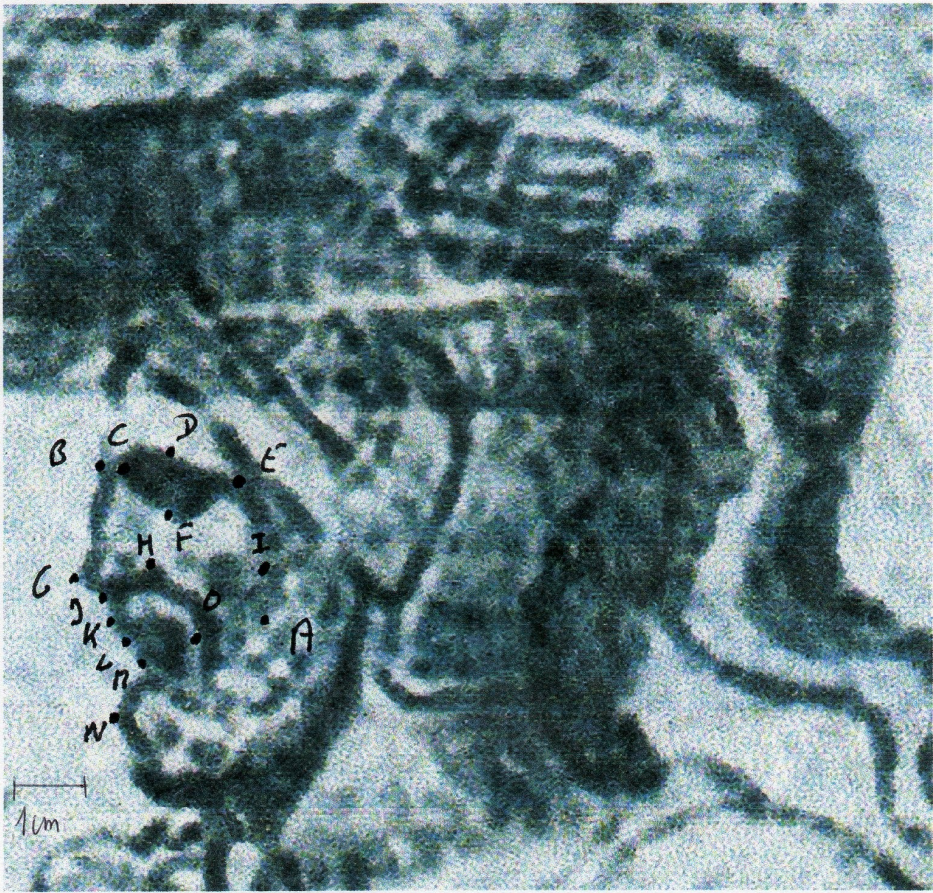
A	Point de référence en dessous du tragion
B	nasion
C	Point infra orbitaire
D	Point sus-orbitaire
E	Point extra orbitaire
F	Point sous orbitaire
G	Point nasal
H	Limite interne narine
I	Point externe pommette gauche
J	Point sous nasal
K	Point labial supérieur
L	Point labial moyen
M	Point labial inférieur
N	gnathion
O	Commissure labiale gauche

14 http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr

Figure A: Tête
d'Ajax du
tableau figure
15



Figure B: tête
du guerrier
grec de la
figure 16



(valeur en mm pour les distances)	Figure A	Figure B	Différence
DF	5,5	9	
CE	11	16	
AG	20	27	
AB	23,5	31,5	
JM	6,5	10,5	
KL	2,5	4	
HI	13	15,5	
GI	20,5	26,5	
OF	14	17,5	
GN	13,5	20,5	
BN	26	35,5	
OK	9,5	12,5	
AK	17	21,5	
IA	5	7,5	
$\frac{DF}{CE} \times 100$	50	56,25	-6,25
$\frac{AG}{AB} \times 100$	85,1	85,71	-0,61
$\frac{KL}{JM} \times 100$	38,46	38,09	0,37
$\frac{HI}{GI} \times 100$	63,41	58,49	4,92
$\frac{OF}{GI} \times 100$	68,29	66,03	2,26
$\frac{GN}{BN} \times 100$	51,92	57,74	-5,82
$\frac{OK}{AK} \times 100$	55,88	58,13	-2,25
$\frac{IA}{BN} \times 100$	19,23	21,12	-1,89
	432,29	441,56	-9,27
			9,27/8= 1,158 (on utilise la valeur absolue du résultat précédent)

Le résultat donne alors 88% de probabilité de similarité, selon le tableau p35

Le dessin d'Ingres du guerrier grec a pu être une esquisse d'Ajax de son tableau de 1801.

3.3 Peinture d'Ingres et vase grec:

Nous allons étudier la similarité entre le visage d'un guerrier (archer, figure 17) du cratère en calice à figures rouges (estimé à 460 à 450 av. J.-C.), il s'agit d'un cratère attribué au peintre des Niobides de 54 cm de hauteur et 56 cm de diamètre, et le visage d'Achille dans le tableau d'Ingres de 1801 (figure 15).

Figure 17: détail cratère des Niobides



Figure A: visage
d'Achille de la figure
15

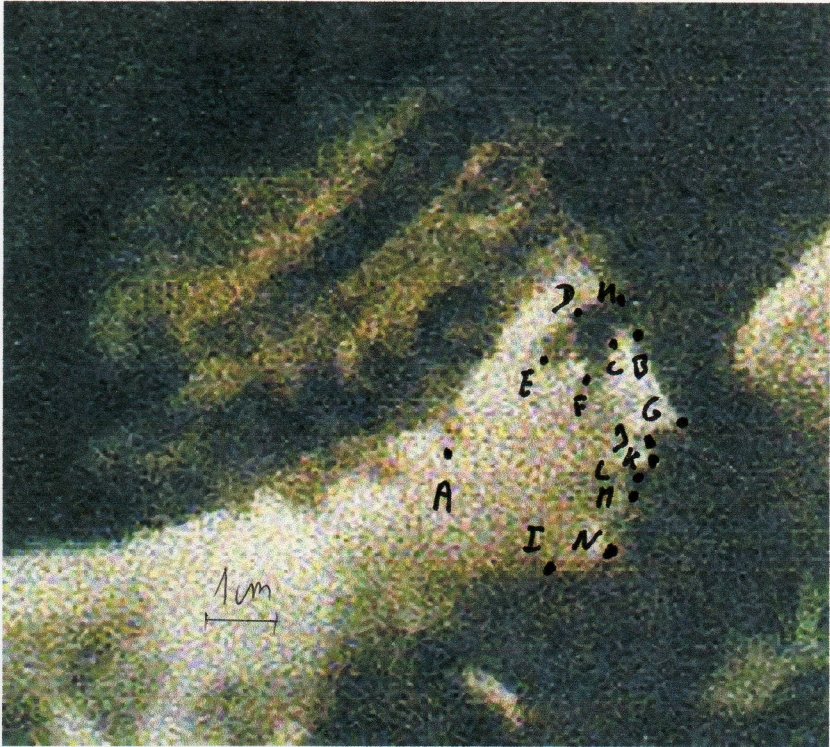
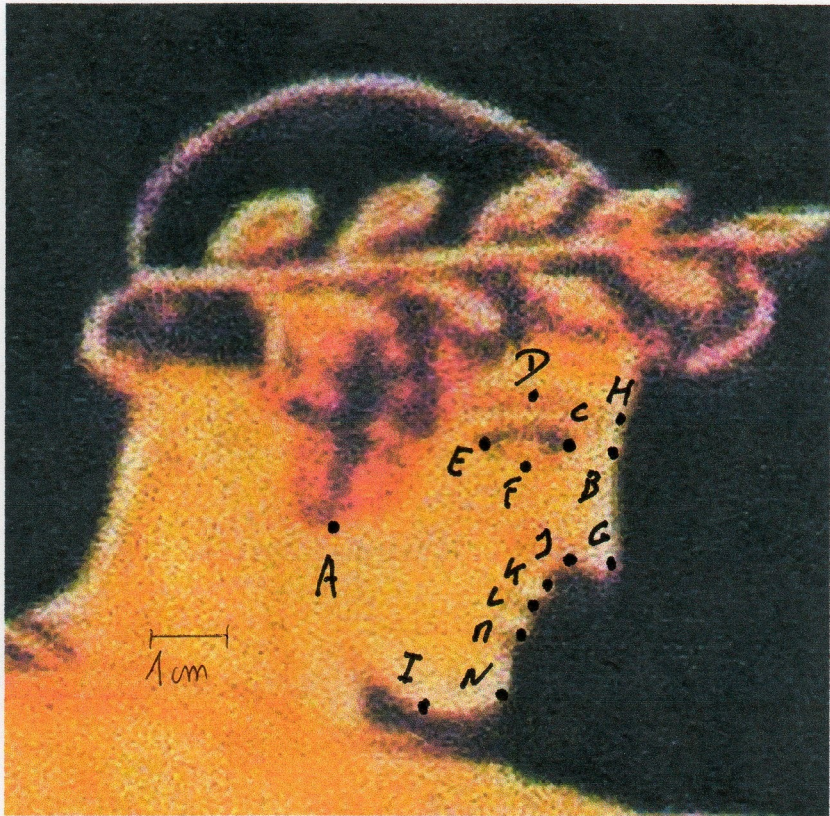


Figure B: visage de
la figure 17



Liste des points pour le calcul des indices:

A	Point de référence en dessous du trignon
B	nasion
C	Point infra orbitaire
D	Point sus-orbitaire
E	Point extra orbitaire
F	Point sous orbitaire
G	Point nasal
H	glabelle
I	Gnathion 1
J	Point sous nasal
K	Point labial supérieur
L	Point labial moyen
M	Point labial inférieur
N	Gnathion 2

(valeur en mm pour les distances)	Figure A	Figure B
DF	9,5	10
CE	10	11
AI	20,5	26
AG	32	37
HG	18	18,5
HI	36	45,5
BJ	17,5	15
BN	29	35
LM	3	4,5
KN	13	16
EJ	18	19
AN	25	31
AD	27	31,5
BG	12	15
EG	20	23

Indices	Figure A	Figure B	Différence
$\frac{DF}{CE} \times 100$	95	90,9	4,1
$\frac{AI}{AG} \times 100$	64	70,27	-6,27
$\frac{HG}{HI} \times 100$	50	40,65	9,35
$\frac{BJ}{BN} \times 100$	60,34	42,85	17,49
$\frac{LM}{KN} \times 100$	23,07	28,12	-5,05
$\frac{EJ}{AN} \times 100$	72	61,29	10,71
$\frac{AI}{AD} \times 100$	75,92	82,53	-6,61
$\frac{BG}{EG} \times 100$	60	65,21	-5,21
	500,33	481,82	18,51
			18,51/8= 2,31

Le résultat donne alors 77% de probabilité de similarité.

Nous voyons avec ce résultat les limites de la méthode: nous ne pouvons pas évidemment affirmer une similarité totale: un examen visuel le montre (menton de la figure B par rapport à A beaucoup plus important, le nez de la figure B plus prononcé). Mais nous voyons que le résultat reste relativement important. Cette étude ne nous permet pas de retrouver avec la similarité un « héritage culturel grec » par analyse quantitative directe entre un portrait chez Ingres et une peinture d'un vase attique, en revanche, nous obtenons un résultat qui pourra être une aide selon les hypothèses historiques que nous pourrions émettre.

Il ressort de notre travail que cette méthode est une aide, un complément pour les historiens en vue d'étayer leurs travaux.

CONCLUSION

La méthode de biométrie de similarité nous a permis d'évaluer à 88% la ressemblance entre un dessin de guerrier grec (MI.867.3285) et Ajax, héros grec du tableau *Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent à la tente d'Achille pour le prier de combattre (1801)*. Nous avons établi que le contexte peut correspondre, vu les dates données pour le dessin: il pourrait s'agir d'une épreuve préparatoire de ce tableau. Mais, nous le voyons, nous ne pouvons être absolument certain: la méthode que nous souhaitons utiliser en histoire de l'art est une aide, un argument supplémentaire dans le faisceau de présomption du chercheur. C'est pourquoi, nous pouvons entreprendre une méthodologie globale de la biométrie de similarité en histoire de l'art qui pourra suivre les étapes fondamentales ci-dessous:

- 1) Analyser le contexte historique du peintre choisi (ici, fin XVIIIème, et XIXème siècle en France et en Italie)
- 2) Effectuer une chronologie des œuvres et donner une datation ou intervalle de temps de l'œuvre à étudier (1801 pour le tableau figure 15, correspond à une œuvre de jeunesse: Ingres n'a que 21 ans)
- 3) Analyser la théorie de l'art dans laquelle s'insère l'étude (le néoclassicisme dans notre cas)
- 4) Etude visuelle des œuvres à comparer
- 5) Biométrie de similarité
- 6) Synthèse des résultats historiques et analytiques

Nous avons répondu à notre problématique sur l'application de la biométrie de similarité en essayant d'établir un lien analytique entre Ingres et l'art grec.

Au cours de notre mémoire, nous avons aussi soulevé différentes questions qui peuvent être autant de pistes de réflexions sur une application de la méthode en histoire de l'art.

Ces pistes sont par exemple analyser les daguerréotypes (et photographies) avec les dessins d'Ingres retrouvés dans le legs de 1867.

C'est aussi, poursuivre les liens entre les dessins sur l'antique et les vases ou autres modèles auxquels Ingres se serait référé.

Une autre piste est l'utilisation de la méthode pour rechercher une corrélation entre un maître et son élève: David et Ingres, Ingres et Chenavard par exemple.

Dans le domaine plus général de l'histoire de l'art, les travaux sur le buste de César découvert en 2008 par l'archéologue Luc Long, exposé au musée Arles antique (des recherches sont notamment menées par Pascale Picard-Cajan) pourraient aussi utiliser la méthode que nous avons présentée.

Nous voyons qu'un champ immense dans la recherche en histoire de l'art est ouvert. Nous souhaitons qu'il se poursuive permettant ainsi une synergie de la science et de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote, traduction Hardy J., 1999, *Poétique*, Les belles lettres, Paris, 106p
- Bajou V., 1999, *Mr Ingres*, Adam Biro, 392p
- Baslez M.-F. (dir.), 2007, *Economies et sociétés, Grèce ancienne*, Atlande, Neuilly, 514p
- Bonnard A., 1980, *Civilisation grecque*, éditions Albert Mermoud Vilo, Paris, 884p
- Desbois C., Mallet C., Perrot R., 1992, La méthode DMP de reconstitution faciale dans l'identification médico-légale, *Paléobios*, p1-21
- Gedoyne (abbé), *Pausanias ou Voyage historique, pittoresque et philosophique de la Grèce*. Paris, Debarle, 1796
- Goetz A., 2005, *Ingres: collages*, musée Ingres de Montauban
- Gombrich E.H., 1998, *Histoire de l'art*, Gallimard, Paris, 690 p
- Guégan S., 2006, *Ingres, « ce révolutionnaire-là »*, découverte Gallimard, Musée du Louvre, Paris, 162p
- Hagen R.M., 2003, *Les dessous des chefs-d'œuvre*, Taschen, Cologne
- Joven M., 2006, *Ingres: Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, p45-63
- Maffre J.-J., 2001, *L'art grec*, PUF, Paris, 130p
- Perrot R., 2006, *Principes et méthodes de l'anthropologie du vivant*, cours magistral
- Perrot R., 2007, Biométrie faciale et expertise d'œuvre d'art, *Paleobios*, 15
- Picard-Cajan P. (sous la direction de), 2006, *Ingres et l'antique, l'illusion grecque*, Actes Sud, Arles, 424 p

Picon G., 1980, *Ingres*, Skira

Plutarque, 1844 traduction Ricard, *Les vies des hommes illustres*, Editeur-libraire
Didier, Paris, 354p

Romilly J., 2008, *Petites leçons sur le grec ancien*, livre de poche, Paris, 172p

Simondon G., 2006 2ème édition,, 1989, *Du mode d'existence des objets techniques*,
Aubier, Paris, 340p

Vidal-Nacquet P., 1990, *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Champs, Flammarion,
Paris, 436p

Vigne G., 1995, *Ingres*, Citadelle et Mazenod, Paris, 356p

Vigne G., 1997, *Les dessins secrets de Monsieur Ingres*, Le pérégrinateur éditeur,
Toulouse.

Winckelmann J.J., 1786, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et
en sculpture*, Editions Allia, Paris, 76p

Sites internet:

www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/

www.gallica.bnf.fr

www.louvre.fr

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure page de garde: Hercule, Ingres, dernier quart XVIIIème, premier quart XIXème siècle, musée Ingres, Montauban.	Page de garde
Figure 1: autoportrait d'Ingres (1804), musée Condé, Chantilly	p5
Figure 2: Napoléon Ier sur le trône impérial (1806), musée de l'Armée, Paris	p10
Figure 3: La Baigneuse Valpinçon, Ingres, 1808, musée du Louvre, Paris	p12
Figure 4: Vœu de Louis XIII, Ingres, 1824, cathédrale de Montauban	p14
Figure 5: Carte de la Grèce antique au VIème siècle, tirée de Baslez, 2007.	p18
Figure 6: Carte de la ligue de Délos, tirée de Baslez, 2007.	p19
Figure 7: norma lateralis (Perrot, 2006)	p29
Figure 8: norma facialis (Perrot, 2006)	p30
Figure 9: adaptation des points norma lateralis à une oeuvre d'Ingres: La baigneuse à mi-corps (1807), musée Bonnat, Bayonne	p31
Figure 10: norma facialis avec repères anatomiques adaptés: autoportrait d'Ingres	p32
Figure 11: Portrait de Monsieur Bertin (1832), musée du Louvre, filtre informatique et mesure des longueurs nécessaires aux calculs d'indices.	p33
Figure 12: Tableau de score (Perrot, Desbois)	p35
Figure 13: guerrier lançant un javelot, Ingres, premier quart XIXème siècle, musée Montauban	p41
Figure 14: amphore à col campanienne	p42
Figure 15: Les ambassadeurs d'Agamemnon et des principaux de l'armée des Grecs, précédés des hérauts, arrivent à la tente d'Achille pour le prier de combattre , Ingres, (1801), Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris	p43
Figure 16: guerrier grec faisant une libation, quatrième quart XVIII, premier quart XIXème siècle, Ingres, musée Montauban	p44
Figure 17: détail du cratère des Niobides	p48

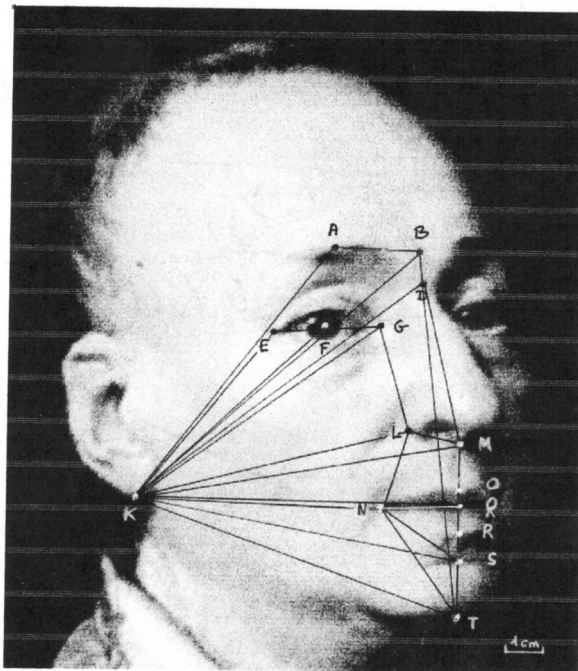
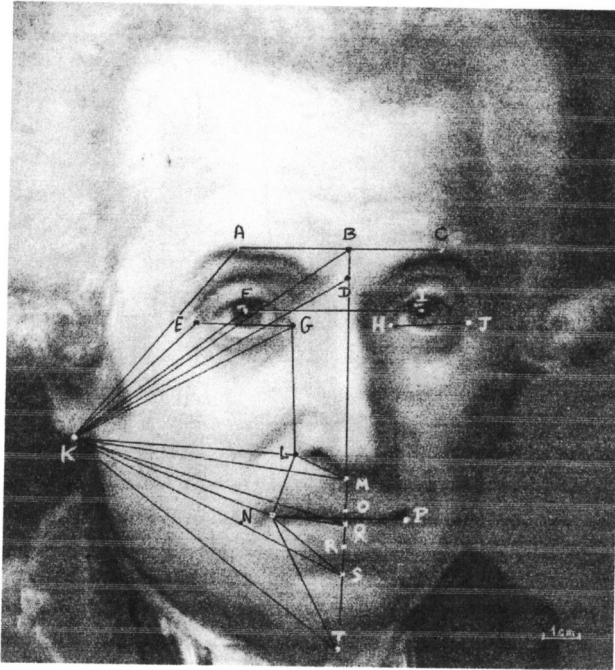
TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	4
1. VIE DE JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES ET HISTOIRE.....	6
1.1 Ingres: un parcours d'exception.....	7
1.1.1 Enfance et Paris.....	8
1.1.2 L'Italie puis retour en France.....	11
1.1.3 Directeur à Rome et retour en France.....	15
1.2 Eléments d'histoire grecque: la Grèce classique.....	17
2. TECHNIQUE D'INGRES ET METHODOLOGIE ANTHROPOMETRIQUE: UNE CORRELATION PERMETTANT UNE ANALYSE DE L'OEUVRE	22
2.1 Théorie et technique : le néoclassicisme, une école de rigueur.....	22
2.1.1 La théorie de Winckelmann.....	22
2.1.2 La théorie d'Ingres.....	23
2.2 L'art de la Grèce classique comme référence?.....	25
2.3 Methodologie de l'anthropologie du vivant appliquée à la peinture et au dessin.....	28
2.3.1 Les repères anatomiques	28
2.3.2 Les mesures.....	33
2.3.3 Les indices	34

3. ANALYSE DES PEINTURES ET DESSINS CHOISIS.....	37
3.1 <i>Ingres et l'antique</i>.....	38
3.2 Application peinture/dessin.....	43
3.3 Peinture d'Ingres et vase grec.....	48
CONCLUSION.....	52
BIBLIOGRAPHIE.....	54
TABLE DES FIGURES.....	56
TABLE DES MATIERES.....	57
ANNEXE.....	59
RESUME/SUMMARY.....	61

ANNEXE

Application à l'identification d'un portrait peint



Le tableau du dessus est le tableau acheté qu'il faut identifier avec le portrait de Diderot authentifié (tableau inférieur)

(valeur en mm pour les distances)	Tableau 1 acheté	Tableau authentifié	Différence
BM	30	26	
GL	17	14	
EG	13	14	
AB	14,5	11	
KE	22	19	
KA	33	42	
LM	7	7	
NS	12	12	
MQ	6	7	
ST	10	7	
BT	53	48	
DM	26,5	22	
Angle \widehat{AKT}	88°	72°	16
Angle \widehat{ABM}	90°	104°	-14
Angle \widehat{GLK}	83°	87°	-4
Angle \widehat{LNS}	70°	73°	-3
$\frac{GL}{BM} \times 100$	56,66	53,84	2,82
$\frac{EG}{AB} \times 100$	89,65	78,57	11,08
$\frac{KE}{KA} \times 100$	66,66	45,23	21,43
$\frac{LM}{NS} \times 100$	58,33	58,33	0
$\frac{MQ}{ST} \times 100$	60	100	-40
$\frac{AB}{BT} \times 100$	27,35	22,91	4,44
$\frac{LM}{LG} \times 100$	41,17	50	-8,83
$\frac{DM}{BT} \times 100$	50	45,83	4,17
	780,82	790,71	-9,89
			9,89/12= 0,82

Le résultat donne alors 92% de probabilité de similarité.

Le tableau 1 acheté représente avec une forte probabilité de similarité Diderot.

L'HERITAGE CULTUREL GREC DANS LES OEUVRES D'INGRES: UNE APPLICATION DE LA BIOMETRIQUE DE SIMILARITE

Date de Soutenance : 23/09/2010

Résumé :

La méthode de biométrie de similarité est très utilisée dans le domaine de l'identification des individus. Il est cependant possible de la transposer dans d'autres domaines comme l'art.

Grâce aux repères anatomiques, aux mesures et aux calculs d'indices, il s'agit de comparer les œuvres d'artistes de la Grèce classique à celles dite néoclassiques.

Ingres est ici le peintre étudié: faisant parti de l'école néoclassique, il est envisageable de déterminer les indices faciaux mais aussi du corps entier, de par la rigueur anatomique suivie par le peintre.

La biométrie de similarité est ainsi détournée pour permettre l'expertise d'œuvre d'art.

En plus des calculs et mesures effectuées, le contexte théorique et historique de l'œuvre d'Ingres est mis en exergue afin de comprendre en profondeur les travaux de cet artiste emblématique de son temps.

Abstract :

The method of biometry is really suitable for forensic sciences. Nevertheless, it is now possible to use this method in other fields like art. The method of biometrics of similarity is very much used in the field of the identification of the individuals. It is however possible to transpose it in other fields like artistic field.

Thanks to face and body points, to the measures and index of face or body, the aim of this work is to compare the works of artists of classic Greece with neoclassic artists.

Ingres is the painter put forward in this study, he is part of the neoclassic school. That's why it is possible to calculate the index of body and face, because of the accuracy of the anatomy in the paintings.

Moreover, the historical and theoretical point of view of Ingres are unveiled in order to have a better understanding of his outstanding work.

Mots-clés : Ingres; néoclassicisme; biométrie de similarité; anthropométrie du vivant; XVIIIème siècle; XIXème siècle; expertise; Grèce classique

Keywords: Ingres; neoclassicism; biometric of similarity; bioanthropometry; XVIIIe century; XIX century; appraisal; classic Greece

Nom du Maître de mémoire : Raoul Perrot

Nom de l'Auteur : Brice Poreau
email: poreau_brice@yahoo.fr