

# Charles Clément



*Artistes  
anciens  
et modernes*

**Charles Clément**

# **Artistes anciens et modernes**



Publié par Good Press, 2022

[goodpress@okpublishing.info](mailto:goodpress@okpublishing.info)

EAN 4064066307073

## TABLE DES MATIÈRES

[LA VÉNUS DE MILO](#)

[LA VÉNUS DE FALERONE](#)

[ROME SOUTERRAINE](#)

[LA JEUNESSE DE MICHEL-ANGE](#)

[UN BRONZE DE MICHEL-ANGE](#)

[RAPHAËL ET L'ANTIQUITÉ](#)

[LA VIERGE DU MONASTÈRE DE SAINT-ANTOINE DE PADOUE.](#)

[L'ART GERMANIQUE](#)

[VELASQUEZ](#)

[PIERRE PUGET](#)

[JOSEPH VERNET](#)

[HORACE VERNET](#)

[HIPPOLYTE FLANDRIN](#)

[HEIM](#)

[TROYON](#)

[INGRES](#)

[EUGÈNE LAVAL](#)

[ÉDOUARD BERTIN](#)

[HENRI DE TRIQUETI](#)

[GUSTAVE RICARD](#)

[GLEYRE](#)

[GAVARNI](#)

[COROT](#)

[CARPEAUX](#)

[BARYE](#)

# ARTISTES ANCIENS ET MODERNES

PAR

CHARLES CLÉMENT



# G. M.

PARIS

LIBRAIRIE ACADEMIQUE

DIDIER ET C<sup>ie</sup>, LIBRAIRES-ÉDITEURS

QUAI DES AUGUSTINS, 35

—  
1876

Tous droits réservés.

D.

# LA VÉNUS DE MILO

[Table des matières](#)

M. RavaissoN, conservateur des Antiques au musée du Louvre, qui porte dans ses nouvelles fonctions cet esprit investigator, libre, vraiment scientifique dont ses travaux philosophiques sont empreints à un si haut degré, vient de publier une brochure sur la Vénus de Milo, qui a fait une vive sensation chez les savants et chez les artistes et mérite d'arrêter aussi l'attention du public. La question qu'elle pose est grave en effet, car il ne s'agit de rien moins que de porter la main sur une statue qui est sous sa forme actuelle, pour tous ceux qui aiment l'art sublime, un objet d'admiration et presque de culte, et on s'explique l'anxiété du savant conservateur et son désir d'attendre, pour exécuter le projet qu'il a conçu, le moment où il se sentira soutenu et absous par l'assentiment général. Pour ma part, je le dis dès l'abord, je trouve irréfutables les arguments que fait valoir M. RavaissoN et je vais tâcher de les exposer en donnant une rapide analyse de son travail.

J'ai à peine besoin de rappeler que la Vénus de Milo, découverte par un paysan dans un caveau de l'île de Melos, fut apportée en France, en 1821, par MM. Du-mont d'Urville et de Marcellus. Dans une brochure que M. de Clarac, conservateur du musée des Antiques, publia à cette époque, nous lisons que «la statue était divisée en deux

morceaux principaux qui, bien aplatis sur les faces qui se touchent, étaient réunis autrefois par un fort tenon, et dont le joint, la partageant horizontalement vers le milieu du corps, est à deux pouces sur la droite et à cinq sur la gauche au-dessous du commencement de la masse des plis qui enveloppent la ceinture. C'est à ces deux grandes divisions qu'il convient de rapporter les fragments qui en faisaient partie.» Il résulte d'une lettre très-curieuse et jusqu'ici inédite que M. de Clarac écrivit à M. de Forbin, directeur du musée, que les fragments qui composent cette admirable statue furent réunis à la hâte et presque à la dérobée. «Je vous avouerai, monsieur le comte, que je ne vois pas bien pourquoi vous vous adressez à moi pour faire inscrire le nom de cette statue, puisque depuis qu'elle est au roi et que je vous ai envoyé une notice à ce sujet, que l'on n'a pas jugé à propos de mettre sous les yeux de Sa Majesté, on ne m'a pas plus parlé de cette statue que si elle m'était étrangère, ou plutôt que je fusse étranger au musée Royal. Si j'ai succédé dans le musée à M. Visconti, je n'ai pas la prétention de l'avoir remplacé; cependant, j'ai la même place que lui, et il me semble qu'ainsi que lui je suis chargé de l'estimation des monuments, de leur description, de leur mise en place, de leur restauration et de leur moulage. Comment se fait-il donc qu'il ait été décidé, sans que j'en sache rien, et sans doute dans un conseil secret ou j'aurais dû être appelé, que cette statue ne serait pas restaurée? Ce devait être l'objet d'une discussion à laquelle tout le monde serait étonné de ne m'avoir pas vu prendre part. Comment se fait-il aussi que j'aie trouvé hier tous les préparatifs pour placer cette statue, sans que j'aie reçu

aucun avis? Il n'y a personne qui ne trouvât extraordinaire qu'une statue de cette importance soit venue à mon insu, et conduite par MM. les architectes, se placer au musée, et en chasser une autre qu'on a reléguée je ne sais où.»

Les craintes de M. de Clarac n'étaient que trop justifiées. Les deux grands fragments, assemblés par des mains inexpérimentées, ne l'ont pas été de manière à donner à la figure son aspect primitif, et dans cette occasion, les administrateurs de notre musée ont agi avec une impardonnable légèreté, comme ne l'a que trop constaté l'étude approfondie que M. Ravaïsson a pu faire de cette célèbre statue.

Pendant le siège de Paris, en effet, M. le ministre de l'instruction publique avait fait transporter en lieu sûr cette perle de notre musée de sculpture. Lorsqu'on la retira de sa cachette, on constata que le marbre était parfaitement intact, mais que les fragments du plâtre employé à souder les pièces dont la statue est composée, amollis par l'humidité du souterrain, s'étaient détachés. La chute du mastic qui dissimulait les joints a permis à M. Ravaïsson «de se rendre un compte exact du nombre des divisions plus ou moins apparentes du monument, de la forme et de la situation des parties, d'une différence notable entre la manière dont elles avaient été assemblées originairement et celle dont elles l'ont été depuis, d'une différence plus notable encore entre l'assiette actuelle de toute la figure et celle qu'elle dut avoir jadis, ainsi que de concevoir la possibilité de faire disparaître ces différences sans porter au marbre la moindre atteinte, et par là de rapprocher le monument de son aspect et de son expression primitifs.»

L'examen des deux fragments principaux dont se compose la statue soulève plusieurs questions intéressantes, dont la solution n'est pas facile. Comme l'avait déjà remarqué M. de Clarac, les deux surfaces par lesquelles se touchent ces deux morceaux sont planes, et cette circonstance exclut une première supposition qui se présente d'abord à l'esprit: celle d'une rupture accidentelle de la statue, qu'on aurait restaurée purement et simplement en plaçant les deux parties l'une sur l'autre et en les attachant par les tenons intérieurs. Il est également impossible qu'on ait scié cette figure pour la transporter plus commodément ou pour la cacher; car les deux surfaces sont travaillées grossièrement à la gradine dans les parties centrales, qui font le creux relativement aux bords taillés plus finement au ciseau, de manière à obtenir une jointure parfaite. Il est donc évident que la Vénus de Milo a été faite de deux blocs qui étaient dans l'antiquité reliés par deux tenons en fer soudés au plomb, dont on aperçoit très-distinctement la place et les traces. M. Ravaissoн fait remarquer avec raison qu'on connaît un certain nombre de statues antiques qui présentent des pièces de rapport; mais ces pièces sont presque toujours placées aux extrémités, là où, par suite d'une étude préalable insuffisante, le marbre se trouvait faire défaut. Comment s'expliquer alors que, dans un pays où abondaient les blocs de grande dimension de marbre de Paros, dont est faite cette statue, un artiste d'un aussi grand mérite ait exécuté son ouvrage en deux morceaux, sachant certainement que les tenons en fer au moyen desquels on relie deux blocs produisent tôt ou tard, et presque inévitablement, la rupture du marbre et

constituent dans tous les cas, au point de vue de la stabilité et de la solidité, un danger auquel un sculpteur prudent n'expose pas son œuvre sans une absolue nécessité ?

Comme la Vénus de Milo ne paraît pas appartenir à une époque très-ancienne et qu'elle est, suivant toute vraisemblance, une de ces répétitions d'un chef-d'œuvre de quelque artiste de la grande époque que les sculpteurs grecs exécutèrent en si grande abondance, et sans se préoccuper autant que le faisaient les maîtres de la beauté des matériaux et du fini de l'exécution, on a supposé que son auteur s'était peu soucié d'une imperfection qui ne nuisait pas à l'effet de sa figure; mais je pense plutôt avec M. RavaissoN que «pour décharger l'auteur de la Vénus de Milo de ce reproche d'imprévoyance qu'il semble qu'il ait encouru s'il a employé deux blocs pour son œuvre, alors qu'il pouvait faire autrement, on pourrait avancer la conjecture qu'il aurait fait sa Vénus d'un seul bloc; que quelque accident étant venu à briser en deux cette statue, comme on en a de nombreux exemples, et peut-être le bloc inférieur se trouvant de plus fendu de manière à ne plus offrir au bloc supérieur une résistance assez assurée, il aurait fallu le remplacer par un autre bloc qu'on aurait pris de même marbre et travaillé sur le modèle de celui auquel on le substituait; en sorte que la partie inférieure actuelle, quoique d'une époque peut-être peu éloignée de celle où le tout primitif fut créé, serait néanmoins une restauration. Ce serait alors le restaurateur et non le créateur de la Vénus de Milo qui en aurait fixé la partie ancienne à la partie nouvelle par des tenons de métal.

«Une telle conjecture acquerrait de la probabilité s'il était vrai, comme quelques-uns l'ont pensé, que la partie inférieure de la Vénus de Milo, quoique très-belle, n'égalât pourtant pas tout à fait en beauté la partie supérieure, et ne fût pas traitée avec un soin égal.»

Tout en partageant en somme l'opinion de M. Ravaïsson, je ferai pourtant remarquer que l'imperfection relative de la partie inférieure de la Vénus de Milo, si elle existe, est bien peu sensible; qu'elle peut s'expliquer par le plus grand soin que l'artiste mettait tout naturellement dans l'exécution de la tête et des nus, et qu'il est très-vraisemblable que la rupture de la statue soit arrivée non peut-être pendant que l'auteur y travaillait (l'étude des fragments appartenant à la hanche droite semble exclure cette supposition), mais de son vivant, de sorte qu'il aurait été lui-même le restaurateur de son œuvre.

Quoi qu'il en soit, les deux tenons placés l'un à droite, l'autre à gauche, près des hanches, avaient déterminé des ruptures dont étaient résultats ces fragments déjà signalés par M. de Clarac. Lorsqu'on rassembla dans l'atelier du Louvre les morceaux de la statue, on replaça exactement les fragments de la hanche droite; mais l'importante esquille appartenant à la hanche gauche fut, par une inadvertance vraiment inconcevable (il est vrai qu'on pourrait induire de la lettre de M. de Clarac que cette restauration a été faite, par des architectes), scellée trop haut, de sorte qu'au lieu de s'affleurer au bord du bloc inférieur auquel il appartient, il le dépasse de quelques millimètres. Bien que le restaurateur ait un peu diminué cette saillie par un travail à la gradine, qui est visible, elle

subsiste encore; et comme ce fragment n'aurait pu supporter le poids de la partie supérieure de la statue, il fallut trouver un moyen de remplir le joint, afin de donner une solidité suffisante à l'ensemble. Toute cette restauration a été conduite avec un tel sans-gêne et une telle ignorance des premiers éléments de la matière, qu'il faut citer textuellement ici les paroles de M. RavaissoN, qui a vu de ses yeux et touché de ses mains. «On prit alors le parti, dit-il, de placer entre les deux blocs, dans l'intervalle compris entre les vides laissés par les tenons disparus, et dans la direction d'arrière en avant, deux cales consistant en des tringles de bois d'environ 2 centimètres de large et 25 de long, qui soutinssent le bloc supérieur au-dessus de la saillie du fragment rapporté trop haut à la hanche gauche, de telle façon, pourtant, afin que le vide ainsi produit entre les deux blocs fût le moindre possible, que le bloc supérieur allât s'incliner peu à peu vers l'avant et la droite jusqu'à se rencontrer avec la pièce rapportée à la hanche droite où il pouvait trouver appui. C'est ce qu'on a obtenu en faisant les deux cales d'épaisseur un peu différente, la plus mince à droite, et en taillant l'une et l'autre à biseau de l'arrière à l'avant; ces deux cales équivalent ainsi à une tranche qui diminuerait d'épaisseur de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite.. Mais de cette disposition il résulte nécessairement que la partie supérieure du corps s'incline un peu plus qu'il ne faudrait de gauche et d'arrière à droite et en avant.

«Ce n'est pas tout; les cales faites en bois ont été prises plus épaisses qu'il n'était nécessaire pour le but qu'on se proposait. Telles qu'elles sont, il y a entre le bas de la partie

supérieure de la statue et le haut de la partie inférieure un vide qui est sur le devant et au milieu de 3 millimètres environ à gauche, et par derrière de près de 6.

«Le bloc supérieur ayant une hauteur plus que double du diamètre de sa base à l'arrière de la hanche gauche au devant de la hanche droite, il en résulte que la différence pour le haut de la figure, entre la place qu'elle occupe actuellement et celle qu'elle devrait occuper relativement à sa ligne d'aplomb, que cette différence, comptée sur une ligne parallèle au diamètre en question, est de plus de 12 millimètres.»

Sur ce premier point, il n'y a pas d'hésitation possible: il faut rétablir la statue dans l'état où elle se trouvait, c'est-à-dire qu'il faut remettre à sa place la grande esquille de gauche, enlever les tringles et appliquer exactement les deux blocs l'un sur l'autre. Mais il se présente une seconde question. Il résulte de la description de M. de Clarac et de la planche qu'il a donnée de la figure telle qu'elle était au moment de son arrivée en France, que le joint des deux grands fragments présentait un plan horizontal, et cette condition est, en effet, de la plus grande importance à l'égard de la stabilité de la statue. Or, dans l'état actuel, ce plan dessine une ligne oblique à l'horizon. M. Ravaissoн a constaté que le plan supérieur du bloc inférieur est incliné de 6 degrés environ, «et la coupe, en penchant de la droite à la gauche de la statue, suivant une ligne qui fait, avec celle de l'horizon, un angle d'environ 4 degrés, autrement dit, que ce plan penche dans la direction de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite, de telle sorte, vu les dimensions de la statue, qu'il est plus élevé de près

de 4 centimètres par derrière et à gauche, qu'il ne l'est par devant et à droite. Pour le plan inférieur du bloc supérieur, la pente est un peu plus forte encore, par les raisons exposées plus haut.»

Il est impossible d'admettre que l'auteur de la Vénus ait pris un parti qui enlevait toute solidité à sa statue, et qu'il ait violé une des règles élémentaires de la statuaire, qui veut que dans une figure qui porte sur l'une des jambes, le fil à plomb placé au nœud de la gorge vienne tomber sur l'articulation du pied. Il suffit de regarder la Vénus de Milo pour s'apercevoir que cette loi n'est pas observée, car la verticale tombe très-sensiblement à droite et en avant de l'articulation du pied droit. Mais si l'on redresse la figure de manière à obtenir l'horizontalité des plans, on rentrera dans cette loi de statique que les anciens n'ont violée que dans certains cas qui ne s'appliquent pas à la Vénus de Milo. C'est dans la restauration vicieuse de la plinthe que M. Ravaïsson trouve la cause de ce défaut d'aplomb, qui existe encore dans une assez large mesure lorsqu'on remet à sa place l'esquille de gauche et qu'on enlève les tringles de bois qui contribuent à faire pencher la figure. Cette plinthe était brisée. Après avoir régularisé la partie qui restait, on l'encastra dans une plinthe nouvelle, unie et horizontale. Mais on a de fréquents exemples de plinthes représentant un sol irrégulier et montant d'un côté, et M. Ravaïsson donne de nombreuses raisons dont l'exposition nous entraînerait trop loin, qui prouvent presque jusqu'à l'évidence que celle qui supportait la Vénus de Milo devait s'élever de droite à gauche et d'avant en arrière, de manière que le plan de jonction des deux blocs devienne

parfaitement horizontal. «Si l'on s'en rapporte, dit M. Ravaïsson comme conclusion à cette première partie de son travail, à ce jugement de l'œil seul qui, pourvu qu'il soit suffisamment attentif, tient si souvent lieu de géométrie et de mécanique, on trouvera que la Vénus de Milo, telle qu'elle est, est plus inclinée en avant et à droite qu'il ne le faudrait pour le faire entièrement; qu'elle paraît tendre à tomber de ce côté, surtout lorsqu'on la regarde de profil, tandis que, vue de face, à distance, elle offre un raccourci qui lui fait perdre beaucoup de son élégance; qu'elle semble manquer ainsi de cet aplomb et de cette stabilité qui, toujours nécessaires, sont en particulier, comme le remarquait autrefois Walpole, un caractère éminent des monuments antiques; que, par suite, l'expression même de toute la figure, se tournant vers la gauche en même temps que trop penchée en avant, ne répond pas entièrement à cet air de calme, et, pour ainsi dire, de sécurité, qui règne sur les traits des représentations des divinités grecques en général, et très-particulièrement sur ceux de la Vénus de Milo; on trouvera qu'au contraire la statue, une fois redressée de la manière indiquée tout à l'heure, présente toute l'apparence du parfait équilibre et de la parfaite stabilité; qu'elle prend un aspect plus conforme à l'esprit et aux habitudes de l'art antique; qu'elle a plus de noblesse et de grâce à la fois, et que l'expression qui résulte de l'attitude générale du corps n'offre plus rien qui ne soit en complet accord avec celle du visage, plein tout ensemble de majesté et de douceur.»

A une argumentation qui, me semble-t-il, ne laisse pas de place au doute, M. Ravaïsson a ajouté d'autres éléments qui

permettent au public de se former une opinion en pleine connaissance de cause. Il a mis à la fin de sa brochure cinq photographies qui montrent d'abord la Vénus de Milo dans la caisse où elle avait été placée pour être portée hors du Louvre et au moment où, le plâtre qui reliait les divers fragments de la statue étant tombé, on pouvait se rendre un compte exact de la restauration maladroite dont elle a été l'objet; puis les trois moulages qu'il a fait exécuter et qui sont exposés dans la salle à la suite de la galerie où se trouvent les monuments de Ninive et qui représentent la Vénus de Milo: 1° dans son état actuel; 2° redressée par la suppression des cales interposées entre les deux moitiés de la statue; 3° redressée par la suppression des cales et par le relèvement de la plinthe et par suite de toute la figure. Nous remercions vivement M. Ravaïsson, pour notre part, d'avoir rompu avec des habitudes hautaines, mal placées et de tous points détestables, en consultant le public avant d'agir, et nous sommes persuadé que l'opinion se prononcera de manière à l'engager à remettre la Vénus de Milo dans son état primitif. Qu'on nous comprenne bien. Il n'est question à aucun degré d'une restauration; bien au contraire, M. Ravaïsson voudrait même qu'on enlevât quelques adjonctions sans importance qu'on a faites ça et là au marbre avec du plâtre. Quand il s'agit de ces morceaux merveilleux qui nous permettent d'entrevoir un art sans égal, on ne peut pousser trop loin le respect et les scrupules. Mais, sur ce point, le savoir, la conscience et le zèle du conservateur des Antiques nous mettent complètement en repos.

Il nous est impossible pour aujourd’hui de donner même un aperçu de la seconde partie du travail de M. Ravaïsson. Mais on lira avec un vif intérêt ces pages substantielles où l’érudit écrivain étudie les questions qui se rapportent à cette statue. La Vénus de Milo représentait-elle un personnage isolé, et dans ce cas quel était ce personnage? Ou bien faisait-elle partie d’un groupe, et quel était ce groupe? Nous nous bornerons à dire que M. Ravaïsson adopte l’opinion de Quatremère de Quincy, qui pensait que la Vénus de Milo appartenait à un groupe de Venus désarmant Mars, et pour établir cette thèse, il est tout naturellement amené à étudier les diverses représentations de ces deux figures et à présenter des considérations de l’ordre le plus élevé sur le mythe de Vénus aux différentes époques de l’antiquité.

Janvier 1872.

# LA VÉNUS DE FALERONE

[Table des matières](#)

M. Ravaission poursuit avec une infatigable activité la solution des problèmes relatifs à la Vénus de Milo. Dans les pages qui précèdent, j'ai exposé les idées du conservateur des Antiques touchant l'attitude que devait avoir la célèbre statue et que l'assemblage maladroit des pièces qui la composent a manifestement dénaturée. En signalant l'entrée au Louvre d'une nouvelle variante de la Vénus de Milo, qui vient confirmer, me semble-t-il, la plupart des conjectures de M. Ravaission, je rappellerai brièvement les termes du procès qui s'instruit depuis deux ans devant le public, afin qu'on puisse se rendre un compte exact de l'importance de cette acquisition.

A l'époque du siège de Paris, la Vénus de Milo fut placée dans une caisse et cachée dans un souterrain de la préfecture de police. L'humidité ayant fait tomber le plâtre qui dissimulait les joints, on put se rendre un compte exact du nombre et de la forme des fragments qui composent cette figure brisée et restaurée dans l'antiquité. Cet examen fit naître les doutes les plus motivés sur la régularité de l'assiette qui lui fut donnée en 1821 dans les ateliers du Louvre.

On trouva en effet que la statue était brisée horizontalement vers le milieu du corps, un peu au-dessus de la draperie qui enveloppe les hanches, et que les tenons en fer qui servaient à réunir ces deux grands morceaux

avaient fait éclater le marbre et déterminé la formation de trois autres petits fragments, un à droite et deux à gauche. Je ne reviendrai pas sur la différence que l'on croit remarquer dans le travail des deux blocs principaux, différence qui prouverait que le restaurateur ancien n'était pas l'auteur de la statue, et pour ce point, qui ne manque certainement pas d'intérêt, je renvoie à ce que j'ai dit plus haut. Quant à l'assemblage, lorsque le restaurateur du Louvre voulut réunir les pièces du monument, il mit bien à leurs places le fragment de la hanche droite et le fragment supérieur de la hanche gauche, mais il scella trop haut l'éclat inférieur de la hanche du même côté, de sorte que son bord vint s'affleurer quelques millimètres au-dessus du grand bloc qui forme la partie inférieure de la statue. On ne pouvait songer à faire porter le bloc supérieur sur cette saillie et on prit le parti de remplir le vide par des tringles de bois taillées en biseau de l'arrière à l'avant, d'où il résulte que le haut du corps s'incline plus qu'il ne faudrait de gauche et d'arrière à droite et en avant.

M. Ravaisso, voulant consulter l'opinion avant de toucher au monument original, fit exécuter un premier moulage, en supposant enlevées et les tringles de bois et la saillie du fragment mal placée. La figure se trouva sensiblement redressée. Cependant elle était loin de répondre encore à la loi qui veut que le centre de gravité d'une statue portant sur une seule jambe passe par la fossette sus-sternale et la malléole interne de la jambe qui porte. Il est vrai qu'on répondait que la figure, s'appuyant aussi, quoique très-légèrement, sur la jambe pliée, et dirigeant ses deux bras du même côté, la verticale devait

tomber entre les deux pieds et en avant; mais le mouvement, n'ayant rien de violent, ne peut, à mon sens, modifier que très-légèrement l'attitude normale de la figure, surtout si l'on pense que la Vénus faisait partie d'un groupe, comme je chercherai à l'établir plus tard, et qu'elle appuyait sa main à l'épaule d'un autre personnage. Dans tous les cas, en admettant même le déplacement du centre de gravité, difficile à déterminer exactement lorsqu'il y a plusieurs points d'appui, on trouverait dans le mouvement des bras un nouvel argument pour avancer la verticale de gauche à droite par rapport au spectateur. Sur ce point donc, aucune difficulté.

Mais il y a plus. J'ai dit que la statue était formée de deux grands blocs. Si elle avait été brisée par accident et rajustée tant bien que mal, les surfaces de ces deux blocs seraient irrégulières; elles présenteraient des esquilles et un aspect de cassure dont on n'a trouvé aucune trace. On s'est également assuré que la statue n'avait pas été sciée, ce qui aurait pu arriver dans le but de la transporter plus facilement ou de la cacher. Non, les surfaces sont parfaitement unies, travaillées au centre un peu en creux à la gradine, et plus finement sur les bords au ciseau. Soit donc que l'on suppose que ces deux parties aient été faites par le même artiste, soit que l'on pense que l'une d'elles est l'œuvre d'un restaurateur, il est impossible d'admettre que l'auteur éminent ou le restaurateur très-habile de cette statue, qui connaissait sans doute les lois les plus élémentaires de la statique, ait placé ses blocs obliquement l'un sur l'autre, c'est-à-dire dans de détestables conditions de stabilité. Or, dans l'état actuel, le plan de jonction

penche très-sensiblement de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite. Il faut donc conclure que, lorsque le restaurateur du Louvre a encastré les restes de la plinthe antique dans une plinthe moderne, il l'a placée trop bas à gauche et en arrière, ce que semblent indiquer, du reste, des traces très-visibles de travaux récents soit sur le plat de la plinthe elle-même, soit au pli de la draperie qui descend jusque sur le talon de la figure. C'est en supposant la plinthe relevée de gauche et d'arrière à droite et en avant, jusqu'à ce que le joint soit tout à fait horizontal, que M. Ravaïsson a fait exécuter un second moulage qui présente la statue dans des conditions parfaites d'équilibre et rend plus évident et plus éclatant le caractère de dignité, de majesté que possède déjà à un si haut degré le monument original, en dépit des modifications malheureuses qu'il a subies.

Les présomptions tirées de l'étude de la statue elle-même ne suffisaient pas à M. Ravaïsson. Il a voulu la comparer aux variantes nombreuses qu'on en possède. Il a donc réuni dans une salle du Louvre des moulages de la Vénus du jardin de la Pigna au Vatican, de celles du jardin Boboli à Florence, de la villa Albani à Rome, de Capoue au musée de Naples, de la Victoire (Vénus) de Brescia, et enfin le marbre original que vient d'acquérir le musée du Louvre et que l'on connaît sous le nom de Vénus de Falerone. Sauf quelques très-légères différences dans l'attitude de la Vénus de Capoue et de la Victoire de Brescia, qui originièrement étaient, selon toute apparence, groupées avec un Amour, c'est-à-dire avec une figure plus petite qu'elles, toutes ces statues ont l'aplomb, l'assiette qu'avait certainement jadis

la Vénus de Milo et qu'il serait très-aisé de lui rendre, et, si l'on me permet cette expression, c'est à l'unanimité qu'elles donnent raison au savant conservateur des Antiques.

Cependant la Vénus de Falerone n'est pas seulement un argument en faveur d'une hypothèse ou d'un système. Prise en elle-même, elle est belle, et son acquisition enrichit notre admirable musée d'une pièce intéressante et importante. Faite de marbre de Paros et de travail grec, elle a été trouvée en 1836 dans le théâtre de Falerii — non pas la Falerii de Camille, mais une ville du même nom qui était située sur l'Adriatique. — Elle appartenait à un particulier, de sorte que, quoiqu'elle ait été publiée, à ce que je crois, on la connaissait très-peu. Plus mutilée encore que la Vénus de Milo, puisqu'il lui manque non-seulement les bras, mais la tête et la partie postérieure de l'épaule gauche, elle se rapporte au même type que la Vénus du Vatican et que celle du jardin Boboli, c'est-à-dire qu'elle est entièrement drapée; c'est même dans cette circonstance que réside une grande partie de son intérêt. On sait, en effet, que jusqu'au temps de Périclès les artistes habillaient presque toujours les figures de femmes; ils ne commencèrent guère à les représenter sans voile que lorsque la sculpture se relâcha de son antique sévérité. En partant de cette idée, qui est pleinement confirmée par le style des figures, on peut rapporter à deux types les nombreuses variantes de l'œuvre qui nous occupe: l'un représenté, par exemple, par la Vénus du Vatican et par celle de Falerone, qui lui est pour ainsi dire identique; l'autre par la Vénus de Milo, de beaucoup le plus bel exemplaire que l'on connaisse de cette conception pittoresque; par la Vénus de Capone; par celle de la villa

Albani et par la Victoire de Brescia, que je place ici, quoiqu'elle soit presque entièrement drapée, parce que son vêtement entr'ouvert et flottant semble destiné bien moins à la voiler qu'à irriter la curiosité du spectateur. Lorsqu'il s'agit d'antiquité, il serait imprudent, dans l'état de nos connaissances, de vouloir trop préciser. Je crois pourtant qu'on peut dire que si notre Vénus de Milo se rapporte, comme on l'admet généralement, au siècle d'Alexandre et à l'école de Lysippe, il faut faire remonter la Vénus de Falerone, sinon par l'exécution, ce qui paraît bien difficile à déterminer, au moins par la conception, à l'époque de Periclès et peut-être au delà : ce serait alors une reproduction ou une réminiscence d'une statue célèbre plus ancienne. Par l'attitude et par le type même, elle rappelle exactement la Vénus de Milo, et la différence la plus marquée est dans la position de la jambe gauche. En effet, le pied gauche est posé sur un casque plus élevé et placé plus en arrière que l'objet indistinct (une tortue probablement) qui servait de support à celui de la Vénus de Milo. Il en résulte que la jambe est plus franchement ployée et que le genou fait une saillie prononcée d'où tombent jusqu'à terre les plis droits du péplum qui dans l'autre statue pressent et accusent le galbe. Cependant, par ses dispositions générales, cette partie de la draperie qui s'enroule aussi plus obliquement au-dessous des hanches et en montant de gauche à droite se rapporte à la même conception; mais les plis nombreux, petits, serrés, forment, par leur réunion, de larges masses qui rappellent la manière de Phidias. On remarque aussi cette espèce de froncement sur les bords du manteau, qui est caractéristique de cette

école. J'en dirai autant de la tunique légère, rattachée par une ceinture immédiatement au-dessous de la gorge, et qui dessine, comme pourrait le faire une étoffe mouillée, les formes amples, souples, d'une extrême élégance, de ce corps vivant et superbe. Je le répète, cette noble figure est loin d'égaler la Vénus de Milo, mais elle appartient à une époque antérieure et plus sèvere. et nous donne au moins une reproduction très - approximative d'un ouvrage admirable.

En voyant les différentes variantes de ce type merveilleux que M. Ravaïsson a réunies au Louvre, en se rappelant d'autres monuments — marbres, vases, pierres gravées — qui représentent la même figure, on se demande s'il ne serait pas possible de restituer cette statue — non en réalité, bien entendu, mais simplement par la pensée, car, Dieu merci, on a abandonné, et pour toujours, espérons-le, l'usage sacrilége des restaurations — de la compléter en se représentant les parties qui lui manquent, de la reconstruire dans son ensemble et dans son action. Était-elle isolée? Était-elle associée à une autre figure? Et si elle faisait partie d'un groupe, quelle était cette autre figure qui l'accompagnait, et comment se composait le monument dont elle faisait partie? Tels sont les problèmes très-complexes et très-délicats sur lesquels les travaux des archéologues modernes et ceux, entre autres, de M. Ravaïsson, ont jeté une vive lumière, et que je dois me borner à analyser rapidement.

Dès le premier moment, Quatremère de Quincy avait entrevu la solution à laquelle on revient aujourd'hui. Il pensait que notre Vénus avait originairement fait partie d'un

groupe où elle était associée à Mars, et il invoquait en faveur de cette opinion divers monuments où l'on reconnaît des variantes de cette statue. Il s'opposa cependant à tout essai d'une restauration dont on ne possédait pas tous les éléments, et que l'attitude de la statue penchée à contresens, par suite de l'erreur commise dans l'assemblage des morceaux et dont il ne se doutait pas, rendait impossible. On présenta diverses hypothèses. M. Tarral, par exemple, supposait qu'un fragment de bras et une main tenant une pomme, trouvés dans le même endroit que la Vénus de Milo, et qui sont du même marbre, avaient appartenu à cette statue, dont il faisait une Vénus victorieuse de Junon et de Pallas. Des arguments nouveaux que l'on a récemment présentés à l'appui de cette thèse n'ont pas fait avancer la question d'un pas et me paraissent loin d'être concluants. Suivant Émeric David, elle représentait une nymphe protectrice de l'île de Melos, ou, si l'on négligeait les fragments dont je viens de parler, une Muse jouant de la lyre. D'autres la rapprochaient de la Victoire de Brescia, sans tenir compte du mouvement différent de la tête penchée en avant dans ce dernier ouvrage et des bras, et sans s'apercevoir que les ailes et le bouclier sont des restaurations romaines d'une assez basse époque, de sorte que cette prétendue Victoire est une Vénus presque identique à la Vénus de Capoue. «Une remarque coupe court, dit M. Ravaïsson, aux diverses hypothèses qu'on a proposées ou qu'on pourrait proposer encore pour restituer la statue de Milo en la considérant comme une figure isolée; c'est celle qu'a faite Quatremère de Quincy, que, comme par derrière la draperie n'est que dégrossie, évidemment

parce que la statue devait être placée dans une niche, de façon qu'on ne la vit presque point par derrière, de même cette draperie étant peu terminée du côté gauche vers lequel tournent les bras et la tête, et la figure entière n'offrant pas du côté gauche un bon aspect, c'est une preuve qu'il devait se trouver de ce côté quelque objet, vraisemblablement un autre personnage, qui ne le laissait voir que très incomplétement. J'ajoute que tout le côté gauche du visage est sensiblement plus négligé que l'autre. Quel était le deuxième personnage? c'est ce que fait connaître la comparaison de plusieurs monuments offrant une Vénus très-semblable à la statue de Milo par l'attitude et le costume, et groupée avec un Mars. Dans ces monuments, on voit Vénus s'adressant à Mars et paraissant chercher à obtenir qu'il dépose ses armes. C'est une conception, remarquait encore Quatremère de Quincy, qu'on retrouve dans les poëtes, et particulièrement dans ces beaux vers de Lucrèce où, célébrant Vénus comme la divinité qui entretient la vie dans toute la nature, qui y met tout ce qui s'y trouve de beauté et de joie, il l'implore afin que, pour assurer aussi la paix aux mortels, elle persuade à Mars de venir auprès d'elle se reposer des combats et de mettre ainsi un terme aux maux qu'ils causent. La statue découverte à Milo, concluait Quatremère de Quincy, avait donc appartenu à un groupe qui, d'après la beauté rare de cette figure, pouvait bien avoir été l'original dont les monuments analogues qu'il citait offraient des imitations, et ce groupe représentait Vénus apaisant et désarmant Mars.»

On a répliqué à Quatremère de Quincy que les monuments et les auteurs qu'il invoque sont relativement

modernes; que Mars, qui tient une si grande place dans la mythologie romaine, joue un rôle beaucoup moins important dans la religion, dans la littérature, dans les arts de la Grèce. Cela est vrai; mais, tout en reconnaissant une certaine valeur à ces arguments, ils n'ont pas la portée qu'on a voulu leur donner, et M. Ravaïsson les réfute par des considérations pleines d'intérêt et qui me paraissent péremptoires sur le mythe de Vénus et de Mars chez les populations helléniques. Je renvoie à sa brochure pour cette discussion, et je ne m'arrête qu'à quelques-uns des monuments qui peuvent fournir des indications pour la solution artistique de la question et que cite M. Ravaïsson.

C'est d'abord un groupe du musée de Florence «qui représente Vénus dans l'attitude et le costume de la statue de Milo, la main gauche sur l'épaule gauche de Mars, la main droite portée à sa poitrine, comme pour lui ôter son baudrier.

«Deux groupes du musée du Capitole à Rome, et du musée du Louvre, sont composés de même et offrent certainement le même sujet. Seulement Vénus y est vêtue, outre le péplum, d'une tunique, et les têtes sont celles d'Adrien et de sa femme Sabine, comme on peut s'en assurer en les comparant avec les statues, les bustes et les médailles de cet empereur et de cette impératrice.

«Même sujet encore sur une pierre gravée du musée de Florence et sur une médaille de l'impératrice Faustine, femme de Marc-Aurèle, avec quelques légères différences dans les attitudes et les attributs.

«De ces monumens rapprochés on peut inférer qu'ils présentent des variantes d'un même type, sans doute

célèbre, dont on retrouve dans la Vénus de Milo un élément d'une époque plus ancienne que le groupe même de Florence. De ces monuments rapprochés on peut inférer encore que le type qu'ils reproduisent représentait Vénus accueillant Mars après le combat, l'apaisant et le désarmant. »

Quant au Mars qui formait le second élément de ce groupe, il en existe plusieurs répétitions isolées, et la plus belle est sans contredit la statue du Louvre connue sous le nom d'Achille Borghèse. Il est généralement admis aujourd'hui que cette figure représente Mars et non point Achille. Le seul argument de quelque poids en faveur de cette attribution était tiré de l'anneau que l'exemplaire du Louvre porte à la jambe droite, et où l'on voyait l'indication symbolique d'une pièce d'armure destinée à protéger le talon vulnérable du héros. Mais cet anneau est placé trop haut pour avoir cette signification, et il est probable qu'il représente le bourrelet destiné à soutenir le jambard et à garantir la cheville de son contact. On le voit en effet remplissant cet office chez un personnage d'un vase grec du musée du Louvre, et on peut supposer que dans notre statue il est destiné à rappeler l'armure que Mars vient de quitter. On remarquera que le casque est orné non-seulement de griffons, mais de loups; et ce dernier animal, fait observer très-judicieusement M. Ravaïsson, était l'attribut aussi particulier de Mars que la colombe l'était de Vénus. La barbe naissante qui couvre les joues du dieu se retrouve dans toutes ses représentations authentiques; le bras pendant le long du corps, la tête légèrement penchée en avant semblent indiquer une volonté qui vient de céder

et de se soumettre; enfin dans l'exemplaire du Louvre, ainsi que dans les diverses variantes du même type, le côté droit. est d'un travail plus négligé que l'autre côté de la figure; or on se rappelle que nous avons signalé la même imperfection dans le côté gauche de la Vénus de Milo. Preuve évidente, dit M. Ravaïsson, que cette Vénus et ce Mars étaient placés de telle sorte que le spectateur ne devait bien voir ni le côté gauche de la première, ni le côté droit du second.

Ce point étant admis, on pourra très-facilement reconstruire par la pensée le groupe primitif dont l'Adrien et la Sabine du Louvre sont une réminiscence très-éloignée sans doute et d'une exécution des plus médiocres, mais où l'on retrouve indubitablement les types de la statue de Milo et du Mars Borghèse. Il est vrai que notre Vénus n'est qu'à demi vêtue, mais l'artiste romain représentait un personnage réel, à qui il a donné le costume de son temps; et il a pu d'ailleurs s'inspirer de quelqu'un des anciens exemplaires drapés de cette figure. D'une autre part, le Mars Borghèse ne porte pas le baudrier; d'où l'on pourrait induire que cet exemplaire particulier était une reproduction libre qui n'était pas destinée à faire partie d'un groupe. Mais ce baudrier existe non-seulement dans le Mars Adrien du Louvre, mais dans les variantes du Vatican, du Capitole et du musée de Dresde. Dans cette dernière figure, dont M. Ravaïsson a fait exécuter un moulage qui prendra prochainement place, je l'espère, dans la salle des Vénus, il présente une particularité remarquable: il va de l'épaule gauche à la hanche droite, et cette disposition semble prise tout exprès pour faciliter l'action de Vénus. Dans cette

même statue, on remarque derrière l'épaule gauche une sorte de dépression produite par l'arrachement d'une partie du muscle et du baudrier, et qui ne peut guère s'expliquer que par la fracture d'un bras qui s'appuyait à cette place.

J'ai à peine besoin de dire que le Mars et la Vénus du Louvre ne sont en aucune manière les deux exemplaires qui formaient le groupe primitif, car ils n'appartiennent certainement pas à la même époque, et ils ne sont pas de mêmes proportions. Par le développement des épaules et de la poitrine, par les jambes courtes, par les membres très-forts à l'origine et d'une extrême finesse aux extrémités, par l'aspect carré, trapu de la ligure entière, le Mars rappelle les écoles anciennes et il est, soit par l'exécution, soit tout au moins par le style, antérieur à Phidias ou tout au plus contemporain de ce maître. Vénus, au contraire, par la souplesse du travail, la manière large et sommaire des draperies, par l'arrangement libre, un peu négligé, un peu fantasque de la coiffure, par quelques légères irrégularités que l'on remarque dans les proportions du corps, appartiendrait à une époque moins sévère, plus récente, où l'on se préoccupait du modèle vivant autant pour le moins que des règles absolues des sculpteurs anciens; on a nommé l'école de Lysippe, et je crois qu'en effet on pourrait la rapporter au siècle d'Alexandre. Loin de moi cependant la pensée de tenir ces deux merveilleuses statues pour des répétitions dues à de simples praticiens. Elles ont un caractère personnel si nettement accusé, que l'on peut bien affirmer qu'elles sont l'œuvre de grands artistes; mais pourtant, il faut en convenir, elles ne paraissent être ni l'une ni l'autre les originaux des types qu'elles reproduisent.

En résumé, on peut croire que, dès une antiquité reculée, il existait un groupe représentant Vénus désarmant Mars qui jouissait d'une grande célébrité ; que les artistes des époques suivantes le répétèrent tantôt dans son ensemble, tantôt en ne reprenant qu'une des deux figures, tantôt même en changeant le motif primitif, comme ce fut le cas pour la Vénus de Capoue et pour celle de Brescia qui, suivant toute vraisemblance, étaient groupées avec un Amour; que nous possédons dans le Mars Borghèse et dans celui du musée de Dresde, dans les Vénus drapées de Falerone et du Vatican, les exemplaires les plus anciens de cette conception pittoresque, et dans la Vénus de Milo, ainsi que dans quelques autres statues, des variantes plus récentes des deux éléments de ce groupe. Quant au groupe primitif, il était tellement connu, que son souvenir se conserva jusqu'à la décadence romaine,, et que les sculpteurs de cette période s'en inspirèrent pour représenter les personnages illustres de leur temps. Il était en quelque sorte pour l'antiquité ce que fut pour la Renaissance le Couronnement de la Vierge, par exemple, dont le motif, créé par quelque mosaïste ou quelque peintre primitif, fut repris par les artistes des époques suivantes et modifié selon les transformations du style, du goût, et les perfectionnements des procédés matériels, avec cette différence cependant qu'il paraît indubitable que le monument antique était un chef-d'œuvre, exécuté par un sculpteur de génie, au moment où l'art grec avait atteint ou presque atteint la perfection.

Janvier 1874.