



# VÉNUS DE MILO

---

Pendant le siège de Paris par l'armée allemande, le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts avait fait porter hors du Louvre et déposer dans un souterrain la Vénus de Milo. Elle a été retirée de cet asile et rapportée au Musée des Antiques vers la fin de juin de cette année. Le procès-verbal des opérations d'extraction et de transport, qui fut dressé séance tenante, constate que la statue n'a souffert en rien, que des fragmens du plâtre employé à souder les pièces dont elle est composée, amollis par l'humidité, se sont détachés, mais que le marbre est intact.

Par les relations qu'avaient publiées sur la découverte de la Vénus de Milo en 1820 et son arrivée au Louvre en 1821 M. Dumont d'Urville, M. de Marcellus, M. de Clarac, on savait que cette statue avait été trouvée en plusieurs morceaux, qu'elle avait été embarquée d'abord sur un bâtiment turc, puis successivement sur la gabarre la *Chevrette*, sur la goëlette l'*Estafette* et sur la gabarre la *Lionne*, enfin que dans le laboratoire du Louvre les morceaux avaient été assemblés comme ils le sont encore aujourd'hui.

La chute du plâtre qui dissimulait les joints a permis de se rendre un compte plus exact du nombre des divisions du monument, de la forme et de la situation des parties; elle a révélé une différence notable entre la manière dont ces parties avaient dû être assemblées originairement et celle dont elles l'ont été depuis, une différence plus grande encore entre l'assiette actuelle de toute la figure et celle qu'elle dut avoir jadis; heureusement il semble possible de faire disparaître ces différences sans porter au marbre la moindre atteinte, et de rapprocher ainsi le monument de son aspect et de son expression primitifs.

## I.

La Vénus de Milo, dans le caveau de l'ancienne Mélos, où elle fut trouvée en 1820 par un paysan, était divisée en deux grands morceaux. Il y avait de plus des fragmens qui en avaient été détachés, sans parler du nœud de cheveux derrière la tête, qui en fut séparé dans le transport du caveau au bâtiment turc, mais qu'on remit aussitôt en sa place. Elle arrivait ainsi au Louvre. M. de Clarac, alors conservateur du Musée des Antiques, publia peu après la description suivante : « La statue était divisée en deux morceaux principaux qui, bien aplanis 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 2 pouces sur la droite et à 5 sur la gauche, au-dessous du commencement de la masse des plis qui enveloppent la ceinture (lisez : les hanches). C'est à ces deux grandes divisions qu'il convient de rapporter les fragmens qui en faisaient partie. »

Les deux pièces principales ayant les surfaces de jonction régulières et planes, on ne peut supposer que ce soient les fragmens d'une statue d'abord faite d'un seul bloc, puis brisée en deux par accident. A s'en tenir aux termes de la description, il ne serait pas également impossible de croire qu'elle aurait été sciée en deux, peut-être en vue d'en faciliter le transport. Cependant, si l'on examine les surfaces de jonction, on voit qu'elles n'ont pas été séparées par la scie, mais qu'elles ont été travaillées à la gradine et au ciseau pour être appliquées l'une sur l'autre. En effet, on a taillé les parties centrales à la gradine, c'est-à-dire assez grossièrement, et un peu en creux relativement aux bords; on a travaillé ces bords plus finement au ciseau, afin que le joint fût aussi juste que possible. Il est donc incontestable que la Vénus de Milo est faite de deux blocs, d'abord séparés, puis réunis.

On a des exemples nombreux de statues antiques offrant des pièces de rapport de la même époque que tout le reste; mais ce sont en général des pièces placées à quelque extrémité où le marbre se trouvait faire défaut. On citerait, à côté de la Vénus de Milo, bien peu d'exemples de statues de quelque importance taillées dans un marbre de choix et qui aient été faites de deux blocs presque égaux. On a peine à comprendre que dans un pays où le marbre, et particulièrement le marbre de Paros, dont la Vénus de Milo est faite, se trouve aisément en blocs de grandes dimensions, un artiste tel que fut l'auteur de cette statue n'ait pas pris la peine ou n'ait pas

trouvé le moyen de se procurer une pièce de marbre de dimensions suffisantes. Il est vrai qu'on pourrait dire que la Vénus de Milo ne paraît pas appartenir à cette époque très ancienne où l'on ne se contentait en rien facilement, où l'on apportait au choix même des matériaux un soin tout religieux. Exécutée d'une manière large, sans recherche scrupuleuse du fini, elle est, selon toute vraisemblance, un de ces ouvrages que les artistes grecs, au temps où l'art était le plus fécond et le plus libre, entreprenaient sans beaucoup de précautions et de calculs préalables. Il se peut aussi que l'auteur de la Vénus de Milo, qui a laissé à l'état de simple ébauche les parties de cette statue qu'on ne pouvait presque pas voir, ait été plus indifférent que bien d'autres à une circonstance matérielle dont l'aspect de son œuvre ne devait aucunement se ressentir. Néanmoins on peut s'étonner qu'un artiste si éminent ait pris son parti d'une telle circonstance : ce point de vue est celui de la stabilité et de la solidité. En effet, les deux blocs placés l'un sur l'autre sans aucun lien, il pouvait arriver qu'un ébranlement du sol déplaçât le bloc supérieur, surtout dans un pays où le sol tremble souvent. Il fallait donc fixer ces blocs l'un à l'autre : c'est ce qu'on fit en les reliant intérieurement, non, comme l'a cru M. de Clarac, par un seul tenon, qui n'eût pas empêché un mouvement de rotation, mais par deux. Ces tenons n'existent plus, on voit encore parfaitement les places qu'ils occupaient. Ils étaient en fer et soudés avec du plomb; il reste encore des traces de rouille et une partie de la soudure.

Avec la grande expérience qu'avaient les anciens en fait de statues, l'auteur de la Vénus de Milo ne pouvait ignorer l'inconvénient que présentent de tels tenons, et qui est de produire la rupture des marbres. Pour le décharger de ce reproche d'imprévoyance qu'il semble avoir encouru, ne peut-on pas supposer qu'il a fait sa Vénus d'un seul bloc, que la statue a été brisée par accident, et que le bloc inférieur a été endommagé au point de nécessiter 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 n'eût pas été traitée avec un soin égal. Quoi qu'il en soit, si l'on fait de la statue l'examen circonstancié que permet en ce moment la chute du plâtre qui remplissait les joints, on voit clairement les suites qu'a eues l'insertion des tenons métalliques. Les tenons ont occasionné des ruptures, et à ces ruptures on a remédié

d'une manière qui met en péril la solidité du monument, qui en modifie le caractère et en diminue la beauté.

Les tenons reliant les deux blocs avaient été placés à l'intérieur du corps, à droite et à gauche de son centre et près des deux hanches. Soit par l'oxydation du fer, soit par l'effet de quelque secousse violente, ils ont déterminé deux ruptures. De là ces fragments qu'il a fallu rapporter aux deux pièces principales. Lorsqu'on s'occupa, dans le laboratoire du musée, de l'assemblage des morceaux de la Vénus, une de ces pièces appartenant à la hanche gauche ne fut pas exactement remise en place; elle fut scellée de telle manière qu'on ne pouvait, sans risque d'une nouvelle rupture, appliquer l'une sur l'autre les deux moitiés de la statue. Au lieu de recommencer l'assemblage, on prit alors le parti d'interposer entre ces deux moitiés des cales, consistant en deux tringles de bois, qui devaient empêcher du côté gauche le contact immédiat. De la sorte, la moitié supérieure de la statue se trouve haussée par derrière et à gauche d'environ un demi-centimètre; elle rejoint le bloc inférieur à droite et en avant. Il en résulte que le haut du corps et la tête penchent en avant et à droite. Par suite de cette déviation, le centre de gravité du torse ne se trouve plus dans un équilibre bien stable, et un ébranlement pourrait occasionner une chute. Il faut dire aussi que le corps, ainsi allongé d'un côté, n'ayant plus tout à fait les proportions ni le mouvement qu'il devrait avoir, il ne se peut pas que la beauté de toute la figure n'en soit altérée.

Ce n'est pas tout. M. de Clarac dit que le joint des deux moitiés de la statue la partage horizontalement. Cependant ce joint n'est nullement horizontal. Non-seulement la moitié supérieure de la statue est inclinée vers l'inférieure, mais le plan supérieur de celle-ci penche déjà dans le même sens : il est plus élevé de près de 4 centimètres par derrière et à gauche que par devant et à droite, et il forme avec l'horizon un angle d'environ 6 degrés.

Avant de superposer les deux blocs, il aurait fallu pourtant, ce semble, ne fût-ce que pour assurer la stabilité du bloc supérieur, rendre horizontal le dessus de l'inférieur. Il est difficile d'admettre que le créateur de la Vénus de Milo, si elle a été créée de deux blocs, ou même celui qui en a pu refaire la partie inférieure ait négligé cette précaution. On peut au contraire affirmer que celui qui a primitivement assemblé les deux blocs a voulu que le bloc inférieur fût par son dessus le support exactement horizontal du bloc supérieur. Si cela est vrai, pour que la Vénus de Milo soit, quant à son attitude, telle qu'elle fut originairement, il la faut redresser de droite et d'avant en arrière et à gauche, jusqu'à ce que le joint des deux blocs redevienne horizontal. Dans l'état actuel du monument, le

pied pose sur un sol horizontal. Après le redressement de la statue qui entraînera le relèvement de la plinthe, ce sol sera un peu montant; mais cela n'a rien qu'on ne puisse admettre : les exemples de plinthes représentant un sol inégal, montant ou descendant, ne manquent point. Je citerai seulement, parmi les plinthes qui figurent un sol montant de l'arrière à l'avant de la statue, celles de l'Apollon Sauroctone, du héros dit le Gladiateur combattant, de la Vénus qui porte dans le musée du Louvre le n° 157, et de la Vénus du Capitole. La plinthe relevée, il arriverait à la vérité, si elle conservait ses deux surfaces parallèles, qu'entre la surface de dessous et le piédestal il resterait un vide; mais pourquoi laisserait-on ce vide sans le remplir, et les bords de la plinthe avec ses arêtes vives? Que la plinthe dût être un parallépipède régulier à six surfaces bien planes, selon la forme qu'elle présente aujourd'hui à peu de chose près, c'est ce que rien ne démontre. La statue redressée de manière à rendre le joint horizontal, la plinthe et le pied droit prennent donc une direction qui n'est sujette à aucune objection. Qu'arrive-t-il maintenant de la figure entière?

Le centre de gravité d'un corps doit nécessairement tomber à plomb sur ce qui supporte ce corps. Si donc une figure humaine porte sur un seul pied, le nœud de la gorge, c'est-à-dire l'intervalle des clavicales, lequel se trouve alors sur la même verticale que le centre de gravité, tombe à plomb sur l'articulation de ce pied avec la jambe. « Si une figure pose sur un de ses pieds, dit Léonard de Vinci, l'épaule du côté qui pose sera toujours plus basse que l'autre, et le nœud de la gorge (*la fontanella della gola*) sera au-dessus du milieu de la jambe qui pose. Cela aura lieu, selon quelque ligne que nous voyions la figure. » Et ailleurs : « Que le nœud de la gorge soit sur le milieu de la jointure de la jambe qui supporte le corps. » Léonard de Vinci dit encore que telle est la loi de l'équilibre pour l'homme qui se meut ou, plus exactement, pour l'homme qui se dispose à se mouvoir, car c'est proprement l'attitude de l'homme qui va se mouvoir que de jeter le poids entier du corps sur une jambe, ce qui lui laisse la liberté de porter l'autre en avant. Aussi Léonard a-t-il fort bien remarqué que dans la jeunesse, l'âge de la force et de l'agilité, on se tient naturellement le poids du corps porté sur une seule jambe, tandis que les enfans et les vieillards s'appuient sur les deux jambes à la fois. Or, bien que la Vénus de Milo porte sur le pied droit, d'où il résulte, conformément à la remarque de Léonard, qu'elle a l'épaule droite plus basse que la gauche, il s'en faut que, telle qu'elle est placée, elle ait le nœud de la gorge à plomb sur l'articulation de la jambe droite avec le pied droit; une verticale qui passe par le creux du gosier tombe

fort à droite et en avant de cette articulation. Maintenant, qu'on rende le joint des deux moitiés horizontal (nous en avons fait l'expérience sur un plâtre qu'on peut voir au musée), le nœud de la gorge tombe à plomb sur l'articulation de la jambe droite avec le pied droit; la statue rentre sous la loi d'équilibre de la figure humaine.

Si d'ailleurs, faisant abstraction de tout raisonnement de statique et de tout recours au fil à plomb, on s'en rapporte à ce jugement seul de l'œil qui tient si souvent lieu de géométrie et de mécanique, on verra que la Vénus de Milo, telle qu'elle est, se trouve plus inclinée en avant et à droite qu'il ne faudrait pour le satisfaire entièrement. Elle penche évidemment de ce côté, surtout lorsqu'on la regarde de profil; vue de face, à distance, elle offre un raccourci qui lui fait perdre beaucoup de son élégance, et semble manquer de cet aplomb, de cette stabilité qui, toujours nécessaires, sont en particulier un caractère éminent des monumens antiques. 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 de sécurité qui règne sur les traits des représentations des divinités grecques en général, et très particulièrement sur ceux de la Vénus de Milo. Une fois redressée, la statue présente toute l'apparence du parfait équilibre et de la parfaite stabilité, elle prend un aspect plus conforme à l'esprit et aux habitudes de l'art antique, elle a plus de noblesse et de grâce à la fois, et l'expression qui résulte de l'attitude générale du corps n'offre plus rien qui ne soit en complet accord avec celle du visage, pleine tout ensemble de majesté et de douceur.

De ce qui précède il résulte avec une extrême probabilité que le désordre est venu d'un défaut dans l'assiette de la plinthe à la suite d'un travail mal entendu de restauration. Une partie de la plinthe ayant été brisée, ce qui en restait, après avoir été régularisé dans son contour, a été encastré dans une plinthe nouvelle. Or l'ancienne plinthe et la nouvelle n'ont pas été mises de niveau : la nouvelle est presque partout un peu plus basse. L'ancienne plinthe a maintenant son dessus horizontal : la nouvelle a le sien un peu relevé en avant et à droite, c'est-à-dire du côté où l'on aurait dû plutôt l'abaisser afin de pouvoir rendre à la figure son aplomb. Cependant par derrière une partie à peine dégrossie de la draperie descend de plusieurs centimètres au-dessous de la fausse plinthe, de telle sorte qu'entre cette fausse plinthe et le bas de la draperie il y a un vide qu'on a comblé avec du plâtre. Enfin la draperie qui enveloppe par derrière le pied droit porte des traces évidentes d'un travail moderne qui l'a rendue plus maigre en la terminant sur le

sol par un bord régulier, mince et plat; c'est par un bord semblable qu'en restaurant en plâtre le pied gauche on a terminé sur ce pied le pli qui devait le couvrir. Aux deux endroits, on croit reconnaître l'ouvrage de la même main. Cette main se trahit encore dans la moitié inférieure de la jambe gauche, où il semble que des plis de draperie qui devaient de cette jambe aller au pied droit ont été en partie effacés, de manière à ménager en quelque sorte la transition de la largeur d'exécution du haut de la draperie à la maigreur de la terminaison qu'on lui donnait sur le pied gauche.

C'est dans cet état que la Vénus de Milo a été placée sur un piédestal et livrée aux regards, le corps trop long du côté gauche et par derrière, le torse, le col et la tête trop inclinés à droite et en avant, toute la figure déviée de son aplomb et modifiée dans son attitude. Maintenant qu'une circonstance fortuite a permis de constater que la statue est mal équilibrée et qu'elle a été changée dans ses proportions et son aspect, il y a lieu, ce semble, de faire en sorte qu'elle reprenne son assiette, ses proportions et son aspect d'autrefois. Or non-seulement c'est chose possible, mais c'est chose facile.

En premier lieu, pour rétablir les deux moitiés dans leurs justes relations, il suffit de bien remettre en place un seul fragment imparfaitement rajusté : aussitôt les cales que la situation vicieuse de ce fragment avait conduit à employer deviennent inutiles; le marbre vient reposer à plomb sur le marbre, la partie supérieure du corps se replace sur la partie inférieure dans son assiette primitive. Que si, en essayant de desceller le fragment rajusté à la hanche droite, on venait à rencontrer, contre toute attente, quelque difficulté qui fit craindre qu'on ne pût pas aller plus loin sans offenser le marbre, on renoncerait à ce descellement; on se bornerait alors à remplacer les cales de bois qui ont été employées par une lame de plomb n'ayant que l'épaisseur strictement nécessaire, c'est-à-dire au maximum 2 millimètres. Réduite à de telles limites, l'altération des proportions et de l'attitude serait très peu sensible.

En second lieu, pour rétablir l'ensemble de la figure dans ses conditions d'équilibre, il suffit de relever de droite à gauche et d'avant en arrière la plinthe antique et avec elle toute la statue, jusqu'à ce que le plan de jonction des deux moitiés soit exactement horizontal, puis de modifier en conséquence la forme de la fausse plinthe dans laquelle la plinthe antique est encastrée.

## II.

Après la question de l'assemblage des parties subsistantes de la Vénus de Milo, se présentait, lorsque autrefois elle arriva au Louvre,

le problème de la restauration de la statue. On voulut y procéder sans retard. Quatremère de Quincy, qui jouissait alors d'une légitime autorité dans tout ce qui touchait à l'histoire de l'art, s'y opposa. Ce n'était pas qu'il fût contraire en principe à toute idée de réparer les antiques; mais il pensait que la Vénus de Milo avait fait partie d'un groupe où elle était associée à Mars, et, quoiqu'il fondât cette opinion sur l'existence en différens musées de groupes semblables, il ne croyait pas qu'on y trouvât les élémens nécessaires pour rétablir l'attitude du Mars, ni par conséquent la position et le mouvement des bras et des mains de la Vénus elle-même. On doit se féliciter que l'avis de l'éminent antiquaire ait été suivi, et souhaiter qu'on ne s'en écarte jamais. Ce n'est pas à dire qu'il soit aussi impossible qu'il l'a cru de deviner ce que devaient être, du moins quant à leur disposition, les membres qui manquent à la Vénus; mais, si nous y réussissons, il n'en conviendra pas moins de s'abstenir de toute tentative pour réparer et compléter un tel monument.

Je crois que Quatremère de Quincy a donné au problème de la restitution de la statue découverte à Milo une solution qui est la véritable; il ne l'a pas donnée aussi précise et complète qu'il est possible de le faire, et il l'a ainsi laissée exposée à des objections que dissipe une détermination plus parfaite du groupe dont la Vénus a fait partie.

On a essayé diverses conjectures pour restituer la statue de Milo dans la supposition où elle aurait représenté un personnage seul, se suffisant à lui-même. On s'est fondé surtout dans ces essais (particulièrement M. Tarral, qui y a porté beaucoup de savoir et de goût) sur la considération d'un fragment de bras et d'une main tenant une pomme qui sont du même marbre que la Vénus de Milo, qui ont été trouvés au même endroit, et qui ont été apportés en même temps au Louvre. Rajustant par la pensée ces fragmens à la statue dont on supposait qu'ils avaient fait partie dès l'origine, on l'a présentée comme une image de Vénus victorieuse de Junon et de Pallas, ses rivales, élevant de la main gauche la pomme destinée « à la plus belle » que Pâris vient de lui décerner. Dans ce système, on ne trouve d'autre emploi vraisemblable à la main droite que de retenir la draperie, laquelle, placée comme elle l'est, n'a aucun besoin d'être retenue et n'offre même aucune partie par où elle puisse l'être. Quant au fragment du bras gauche et à la main gauche, en supposant, ce que rien ne prouve, que ces débris aient appartenu jamais à la Vénus de Milo, qui empêche d'en expliquer la présence par quelque tentative ancienne de restauration, entreprise alors que le personnage avec

lequel la Vénus avait été groupée n'existait déjà plus, pour tirer parti de la déesse en la réduisant à une figure isolée?

Sans accorder que le fragment de bras et la main trouvée avec la Vénus de Milo eussent appartenu originairement à cette statue, Émeric David inclinait à y voir des débris d'une restauration qui avait dû être conforme à la composition primitive; mais cette statue, selon lui, n'avait jamais été celle de la déesse de Cythère. On n'y trouvait, disait-il, ni la grande jeunesse, ne dépassant guère le quatrième lustre, ni l'air de grande douceur qui caractérisent Vénus. Si elle avait tenu à la main un fruit, elle devait figurer la nymphe protectrice de l'île de Mélos, dont le nom paraît dérivé du mot qui en grec désigne toute pomme ou fruit de forme analogue, et sur les médailles de laquelle figure souvent un fruit assez semblable à une grenade. Ou bien, en faisant abstraction des fragmens, on pouvait supposer avec beaucoup d'apparence, disait-il, à cause de l'air d'animation et d'inspiration qu'il croyait remarquer dans les traits, que la statue représentait une muse tenant à la main gauche une lyre, et de la droite la faisant résonner. A quoi on peut opposer qu'on ne trouve guère de muses, si même on en trouve, figurées demi-nues et sans chaussure, comme l'est la statue de Milo.

D'autres ont cru que ce devait être une Victoire, et ont cité comme preuve une belle statue de bronze qui fait l'ornement du musée de Brescia. C'est une figure féminine ailée qui avance la main droite comme pour tracer une inscription sur un bouclier qu'elle tient de sa main gauche, appuyé sur le genou de ce même côté : elle représente indubitablement une Victoire; d'autre part, elle offre avec la Vénus de Milo, pour toute l'attitude et pour la disposition du péplum qui enveloppe le bas du corps, une frappante ressemblance. Toutefois, si l'on examine de près la statue de Brescia, on s'apercevra que les ailes, implantées après coup dans les épaules au travers de la tunique qui les couvre, et d'ailleurs d'un mauvais travail, et le bouclier, fixé sur le genou au moyen d'une entaille pratiquée dans les plis du péplum, ne sont autre chose que des restaurations. Loin donc que ce fût originairement une Victoire dont on pourrait tirer argument pour appliquer à la statue de Milo la même dénomination, c'est plutôt une Vénus qu'à une époque quelconque, — probablement à celle de Vespasien, fondateur du temple dans les ruines duquel elle fut découverte, — on aura transformée en une Victoire.

Une remarque qui a été faite par Quatremère de Quincy coupe court aux diverses hypothèses qu'on a proposées pour restituer la statue de Milo en la considérant comme une figure isolée. De même que par derrière la draperie n'est que dégrossie, évidemment parce

que la statue devait être placée dans une niche, le fait que cette draperie n'est qu'imparfaitement terminée du côté gauche est, remarquait-il, une preuve qu'il devait se trouver de ce côté quelque objet, vraisemblablement un autre personnage qui la cachait en partie. Toute la figure en outre, vue du côté gauche, offrait un aspect qui n'était pas heureux. — On peut ajouter que ce côté du visage est traité avec plus de négligence que l'autre. — Quel était ce personnage? C'est ce que faisait deviner la comparaison de plusieurs monumens où l'on trouvait une Vénus très semblable à la statue de Milo pour l'attitude et le costume, et groupée avec un Mars. On y voit Vénus s'adressant à Mars et cherchant à obtenir qu'il dépose ses armes. C'est une conception qu'on retrouve chez les poètes et particulièrement dans ces beaux vers de Lucrèce où, célébrant Vénus comme la divinité qui entretient la vie dans toute la nature, qui ramène au calme les flots agités, dissipe les orages, rend au ciel assombri la lumière, il l'implore afin qu'elle persuade à Mars de mettre un terme aux maux de la guerre. La statue découverte à Milo, concluait Quatremère de Quincy, avait donc appartenu à un groupe qui, à en juger par la beauté rare de cette figure, pouvait bien avoir été l'original dont les monumens analogues offraient des imitations, et ce groupe représentait Vénus apaisant et désarmant Mars.

A cette conjecture on a opposé surtout que les monumens de l'art et de la littérature cités par Quatremère de Quincy étaient les uns de l'époque romaine, les autres d'époque incertaine, et qu'on n'en pouvait rien conclure pour un monument de l'époque proprement grecque, comme l'est certainement la statue de Milo. Si les Romains, disait-on, qui prétendaient descendre par leur premier roi de Mars et par Énée de Vénus, s'étaient plu, en s'appuyant sur le récit d'Homère, à les mettre en relation étroite, il n'en avait pas été de même chez les Grecs; Mars avait toujours tenu très peu de place dans les monumens de leur religion et de leur art, et on ne l'y voyait guère, du moins à une époque tant soit peu ancienne, associé avec Vénus.

Loin que ces observations me paraissent infirmer la conjecture avancée par Quatremère de Quincy, il me semble que plus on pénétrera dans la religion et dans l'art des Grecs, plus on trouvera que la composition dont il s'agit n'a rien qui ne soit en harmonie avec cette religion et cet art, et que c'est bien en Grèce et non ailleurs qu'il faut en chercher l'origine. Mars n'a pas été sans doute de la part des Grecs l'objet d'un culte comparable à celui que lui rendaient les populations farouches de la Thrace; pourtant cette divinité répondait à une idée qui ne pouvait être absente de la mytho-

logie hellénique. Dès le temps d'Homère, Mars a sa place parmi les grands dieux. Par suite, si les monumens consacrés à Mars n'ont pas été aussi nombreux en Grèce que ceux de beaucoup d'autres divinités, on ne peut dire non plus qu'ils y fussent rares. Pausanias cite trois temples qui lui étaient dédiés, et dont l'un passait pour être du temps de Polynice; il y avait beaucoup de statues de Mars : on en voyait de la main d'Alcamène, élève de Phidias, et de celle de Scopas. Enfin il ne manquait pas non plus en Grèce, et dès les temps les plus anciens, des monumens où fussent associés Mars et Vénus. Tel était ce temple qu'on faisait remonter à Polynice et où l'on honorait les deux divinités à la fois; tel était le célèbre coffre orné de sculpture consacré par Cypsélus, qui régna à Corinthe dans le VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et sur lequel on voyait Mars armé, menant avec lui Vénus; tel est le grand autel triangulaire du musée du Louvre, de style archaïque, et vraisemblablement du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, où sont représentés les douze dieux, et où figurent Mars revêtu de son armure, tenant d'une main une lance, de l'autre un bouclier, et en face de lui Vénus, reconnaissable à une colombe qu'elle porte de la main gauche.

Faut-il croire maintenant que, soit chez les Romains, soit chez les Grecs, ces groupes de Mars et Vénus rappelaient seulement les amours furtives racontées par l'auteur de l'*Odyssée*, que par suite on ne devait les rencontrer que bien rarement dans les monumens qui appartenaient à la religion publique? Ce serait encore une erreur. Les poètes, sans compter Homère, ne furent pas toujours des interprètes fidèles des idées religieuses qui dominaient dans leur temps et dans leur pays : ils les ont altérées bien souvent pour les accommoder à leurs fictions, ou du moins leur ont préféré des traditions moins accréditées, mais avec lesquelles ces fictions étaient plus compatibles. Pour retrouver les croyances le plus généralement acceptées autour d'eux, par suite les plus familières aux artistes, il faut donc souvent recourir à d'autres sources et recueillir d'autres témoignages. Loin que Mars passât généralement dans l'antiquité grecque pour l'amant adultère de Vénus, épouse de Vulcain, tout porte plutôt à penser que, dans la croyance publique, Mars et Vénus formaient, comme Jupiter et Junon, un couple conjugal, et un couple qui représentait, par l'union de deux natures à la fois opposées et harmoniques, une sorte d'idéal du mariage. De là cette fable qui donnait pour fils à Mars et à Vénus l'Amour, et celle qui leur donnait pour fille Harmonie, dont Euripide fait la mère des Muses.

D'après les opinions émises d'abord par certains poètes, puis devenues vulgaires, surtout chez les modernes, Vénus aurait été la déesse de la beauté et de la volupté en dehors des idées de bien

et de moralité, et même en opposition à toute idée de cette nature. On a donné comme preuve qu'elle était de la part des courtisanes l'objet d'un culte tout particulier, à Corinthe surtout, dans la ville de Laïs, et qu'à Athènes, à Éphèse et en beaucoup d'autres lieux, elle était elle-même honorée sous le nom « d'Hétère, » c'est-à-dire de maîtresse et de courtisane. On a interprété dans le même sens ce fait que Solon, le législateur de l'Attique, avait voulu qu'Athènes, qui possédait un temple de Vénus Uranie, en eût un aussi de Vénus dénommée « celle qui est pour tout le peuple, » d'un seul mot « l'universelle, » ou, comme on a traduit, « la populaire. » Rappelons-nous que le culte de Vénus passait pour avoir été introduit à Athènes par Thésée, qui fonda cette ville en réunissant en une seule cité des bourgs jusque-là épars. N'est-il pas vraisemblable que, par le surnom sous lequel Solon, le second fondateur d'Athènes, voulut que cette divinité y fût invoquée, il donnait à entendre que les diverses tribus ou les diverses classes qui l'avaient jusqu'alors honorée sous des formes et avec des cérémonies particulières auraient désormais à lui rendre réunies un seul et même culte? Et quelle divinité devait-on proclamer universelle, commune à tous, plutôt que celle dont le culte avait dû jadis diviser le plus profondément la cité? Si l'on médite les passages du *Banquet* de Platon et de celui de Xénophon où ils comparent les deux Vénus et les deux amours qui s'y rattachent, les premiers tout louables, ainsi qu'ils disent, comme présidant à l'amitié entre les hommes, lien spécial des vieilles cités helléniques, on trouve que la deuxième Vénus et le deuxième amour sont pour eux ceux qui gouvernent l'affection et l'union entre sexes différents. L'on peut, ce semble, induire de là que la Vénus « universelle » était la déesse sous la protection de laquelle était placée l'union conjugale. On sait qu'à Rome les plébéiens pendant longtemps n'eurent point de véritables mariages, qu'ils obtinrent enfin d'y être admis, et que le mariage devint ainsi d'un privilège de l'aristocratie une institution universelle. De même à Athènes la classe inférieure dut être exclue longtemps du mariage religieux; Solon vraisemblablement l'y fit admettre, et, tandis que l'antique Uranie demeurait la patronne d'amitiés réservées à l'aristocratie, la fondation du temple de la Vénus universelle consacra la grande innovation populaire. — Quant à ce nom d'Hétère, que Vénus portait quelquefois, restreint plus tard à un sens spécial et défavorable, il ne signifiait d'abord autre chose que compagne et amie. Quel nom plus convenable à la déesse du mariage?

Enfin il est bien vrai que Vénus fut prise pour patronne par les courtisanes, et qu'on les admit à l'honorer d'une façon toute particulière. Il plaisait à ces femmes de se couvrir de la protection de

la divinité qui présidait à l'union des deux sexes, union qui chez les Grecs s'élevait à la hauteur d'un acte sacré. D'anciens rites d'ailleurs avaient autorisé quelquefois la prostitution à titre de sacrifice méritoire de la virginité; et enfin, dans des temps antiques où la société conjugale était loin encore de la perfection où devait la porter plus tard une croyance supérieure, on admettait plusieurs degrés de cette société : de là le sens large du nom même « d'hétaire. » C'en est assez pour expliquer qu'on permit aux courtisanes de donner au trafic qu'elles faisaient d'une apparence d'amour une apparence aussi de consécration religieuse; mais cela n'empêche en rien que la Vénus des Grecs ne fût avant tout le génie du mariage, et c'est ce que nous apprennent en effet des témoignages irrécusables. Vénus était la déesse que les mères invoquaient en mariant leurs filles. Celles-ci passaient alors de la compagnie de Diane, la déesse vierge, à celle de la déesse du mariage et de la maternité. Le type de l'épouse fidèle, Hypermnestre, qui, seule des filles de Danaüs, en dépit des ordres de son père, épargna son mari, ayant été déferée par Danaüs au jugement des Argiens et absoute par eux, dédia une statue à Vénus. De là ces images si nombreuses de Vénus, où, quoi qu'on en ait dit, la beauté est toujours chaste. Il n'importe que les Laïs, les Phryné, les Cratine, les Campaspe, aient servi de modèles pour les formes du corps aux Praxitèle et aux Apelle : le véritable modèle sur lequel ils eurent les yeux fixés fut bien plutôt l'idéal de l'épouse, telle que la montrent Homère et Xénophon, parée à la fois de grâces et de pudeur.

Les statues de Vénus la font voir très souvent entièrement nue : c'était pour l'artiste une occasion souhaitée de faire ressortir toutes les perfections des formes féminines. Ce n'est pas à dire que Vénus fût représentée jamais, comme on l'affirme souvent, faisant montre de ses charmes. Vénus nue, c'est Vénus qui sort, ignorante de toutes choses, de l'écume des flots, comme la figurait déjà Phidias sur un des bas-reliefs du piédestal de son Jupiter, reçue à sa naissance par l'Amour et couronnée par la Persuasion, que les Grecs lui ont si souvent associée pour montrer le pouvoir qu'ont sur le cœur la beauté et l'amour, — ou bien c'est Vénus sortant du bain; mais cette représentation n'est point ce qu'on s'imagine vulgairement. Dans l'antiquité, le bain ou baptême en général (car baptême et bain sont synonymes) signifiait le passage d'une vie à une autre; on laissait la première dans l'obscurité des eaux, on naissait, en sortant des eaux, à la lumière d'une existence nouvelle. C'est pourquoi le bain était un rit fondamental du mariage. La fiancée abandonnait aux eaux profondes, comme en sacrifice, toute sa vie virginale; elle en émergeait pour être ointe de parfums, couronnée de roses ou de

violettes, puis enveloppée de l'ample voile nuptial, conduite enfin dans cet état, précédée de flambeaux, vers le foyer dont elle allait lorénavant garder et nourrir la flamme.

Dans cette Vénus qui rendit Gnide célèbre, Praxitèle reproduisit Phryné telle que l'avaient admirée les Grecs, sortant de la mer où elle s'était plongée à Éleusis le jour de la fête de Neptune. Il n'en est pas moins vrai que cette statue, qui fut son chef-d'œuvre, et peut-être, avec la Vénus naissante d'Apelle, le chef-d'œuvre de l'art grec, représentait, selon toute apparence, la nouvelle épouse telle que la poésie hellénique en ébaucha l'image, — parée, non moins que de sa beauté, des charmes supérieurs dont les Grecs voulaient donner quelque idée en associant à Vénus, comme l'avaient fait jadis les Phéniciens et les Syriens, l'oiseau « sans fiel, » au plumage sans tache, — ces charmes d'un ordre moral et tout immatériel qui consistent dans la douceur, la simplicité et la pureté.

Comme il figurait souvent l'épouse sous forme en quelque sorte sacrée, l'art grec dut souvent aussi représenter l'époux et l'épouse réunis en un groupe. Contraste à la fois et accord, c'était l'union et l'opposition de la nature virile et de la nature féminine, — chez l'époux force et courage, chez l'épouse grâce et douceur. Plus d'une fois enfin l'artiste dut saisir le moment, caractéristique entre tous, où celui qui par la force et le courage a régné dans les combats, revenu auprès de celle qui est toute douceur et toute grâce, subit son pacifique empire. Telle fut la composition à laquelle appartient sans doute la Vénus de Milo.

Passons maintenant en revue les monumens indiqués par Quatremère de Quincy. Un groupe du musée de Florence 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 la même manière, et offrent certainement le même sujet; seulement outre le péplum Vénus y est vêtue 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. Le même sujet se retrouve 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. — Ces monumens présentent évidemment des variantes d'un même type, sans doute célèbre, dont on retrouve dans la Vénus de Milo un élément d'une époque encore plus ancienne que le groupe de Florence; ce type, c'était Vénus accueillant Mars après le combat, l'apaisant et

le désarmant. Le caractère des personnages historiques reproduits sur trois de ces monumens prouve qu'il ne peut être question ici des amours dont parle l'*Odyssée*. L'empereur Adrien et sa femme Sabine n'eussent pas figuré sous les traits d'amans adultères dans deux groupes destinés sans doute à des monumens publics et officiels, si ce n'est même à des temples. Le type en question devait donc représenter Mars et Vénus considérés comme un couple conjugal, Vénus, épouse aimable et aimée, persuadant à son époux de déposer ses armes.

M. de Clarac, croyant trouver dans la statue découverte à Milo une Vénus se glorifiant du triomphe qu'elle vient de remporter sur les déesses, ses rivales, proposa de l'appeler Vénus victorieuse; c'est pourquoi ce nom fut inscrit sur le piédestal qui la reçut. Quatre-mère de Quincy lui donnait la même qualification, comme étant celle que l'antiquité lui attribuait dans le groupe typique auquel elle avait dû appartenir. En effet, la médaille de Faustine, femme de Marc-Aurèle, où se retrouve à peu près ce même groupe, porte la légende, adressée sans doute d'une manière allégorique à l'impératrice : « A Vénus victorieuse. » Émeric David a objecté que sur plusieurs monumens antiques, par exemple sur des médailles de Jules César, le nom de Vénus victorieuse est donné à une déité qui tient d'une main une lance et de l'autre un casque; il désignerait donc une Vénus guerrière et présidant à la guerre, telle que dans des temps reculés on l'honorait à Sparte, ou Vénus la céleste, qu'on y représentait revêtue d'une armure et des armes à la main. Nous ne demanderons pas si sur ces médailles Vénus victorieuse n'emporte pas tout simplement les armes qu'elle a fait quitter à son époux; mais, en admettant que sur certains monumens on lui ait donné ce nom pour les victoires qu'elle serait supposée remporter ou procurer dans les combats, ne pouvait-on pas lui attribuer aussi la même qualification, à un titre différent, comme à celle qui, sans force, triomphe de la force? Un poète grec s'adressant à Vénus lui dit dans ce sens : « Tu triomphes de celui qui triomphe de tous... » En des temps primitifs et dans une ville telle que Sparte, on a pu, tout en honorant Vénus à d'autres titres, en faire aussi une déesse guerrière à l'instar de Diane, protectrice des Amazones, et plus encore de Pallas. Cette remarque s'applique surtout à cette Vénus céleste qui était sans doute conçue comme gouvernant le monde en subjuguant les puissances désordonnées qui l'agitent, et comme inspirant les héros. Cela n'empêche pas que plus tard, quand l'idéal de la déesse prit une forme définitive, on n'ait pu la concevoir autrement : victorieuse, mais remportant une victoire dont le caractère est précisément de mettre fin à la guerre.

L'idée de la victoire plane en quelque sorte sur toute la religion et sur tout l'art des Grecs, bien que cette idée se transforme d'époque en époque. Les dieux lumineux de l'Olympe sont devenus les maîtres du monde en triomphant de puissances ennemies nées des abîmes de la terre. Leurs temples sont décorés de sculptures et de peintures qui étalent aux yeux les victoires remportées sur les monstres, sur les centaures, sur les Amazones, sur les natures farouches et brutales, par les héros, représentans de la nature supérieure, qu'inspire et dirige la sage Pallas. Au Parthénon, la déesse vierge, qui personnifiait l'intelligence subjuguant la matière, tenait sur sa main droite étendue une Victoire ailée qui se tournait vers elle, lui offrant une couronne. La victoire couronnant l'esprit qui s'est assujéti la nature inférieure, c'est l'expressif symbole des grandes époques de la Grèce, c'est celui de la pensée dont elle vécut, et qui la fit ce qu'elle fut. Or, dans le triomphe de l'esprit sur la matière aveugle, le Grec vit tout d'abord celui d'une nature bonne et douce sur une nature encore acerbe et sauvage. A son dieu suprême, vainqueur des Titans et des géans, qui, d'un froncement de ses sourcils, faisait trembler le ciel et la terre, l'Hellade donnait un nom où entraient celui du miel. De plus en plus, à mesure qu'elle prit mieux conscience de son propre génie, la Grèce se peignit la Victoire sous les traits de la douceur, et lorsqu'elle eut achevé de dégager de ses élémens primitifs le type d'une déesse, inconnue à toutes les autres nations, de qui venait tout amour et toute paix, elle reconnut dans Vénus l'idéal où tendait son perpétuel rêve de victoire. Dans d'innombrables monumens de l'art grec représentant des scènes de bonheur dans une vie à venir, surtout sur les vases peints trouvés dans les tombes de la Campanie, et qui appartiennent à une époque tardive de l'art, à une époque aussi où la grâce tendait de plus en plus à l'emporter sur la force, on voit se mêler sous diverses formes et presque se confondre les Victoires, les Amours, les Vénus et la Persuasion. De ces faits on peut conclure que représenter Vénus apaisant Mars, l'amenant à déposer ses armes, c'était bien pour les Grecs représenter la suprême et dernière victoire, celle qu'obtient la persuasion sur la violence, victoire qui est celle que l'âme remporte à tout moment sur le corps et la pensée sur la matière. Ces sortes de représentations, d'abord assez nombreuses chez les Grecs, devaient, après avoir atteint en quelque sorte leur idéal, devenir toujours plus rares. Mars calmé, radouci, n'est désormais plus Mars; il tiendra dans la religion et dans l'art une place plus restreinte, tandis qu'à côté du culte de Vénus celui d'autres divinités compatissantes et rédemptrices ira sans cesse en grandissant.

Le groupe dont la Vénus de Milo nous présente un des deux éléments exprimait donc une conception essentielle au génie de la Grèce et à sa religion, mais dont l'autre élément devait, sous cette forme, apparaître de plus en plus rarement, jusqu'à ce que Rome, se rattachant par ses origines, comme je l'ai dit plus haut, à la double légende de Mars et de Vénus, le remit en honneur et en usage.

L'idée de la victoire, fût-ce celle qu'obtiennent l'amour et la persuasion, comporte cependant une sorte de fierté. De là chez la Vénus de Milo, a-t-on dit, et chez toutes les figures qui répètent le même type, la position du pied gauche portant sur un appui élevé au-dessus du sol; position qui indique une sorte de prise de possession et de domination. De cette attitude, jointe à la position un peu droite de la tête, il résulte chez la Vénus de Milo, malgré beaucoup de douceur dans le regard, certain air de noblesse un peu altière qui ne permettrait pas, selon quelques critiques, d'y voir une image de la déesse de Paphos et de Cythère. Peut-être cette particularité s'explique-t-elle par l'époque à laquelle doit être rapportée la Vénus de Milo.

Cette époque n'est pas celle de Phidias et de Polyclète, car le premier, sans s'astreindre à la rigueur antique, était encore un observateur si sévère de la proportion, qu'on devait pouvoir d'un ogle, disait-il, conclure à toute une figure; le second réduisit les mesures de la figure humaine à un canon qui devint la loi de l'art. La Vénus de Milo a été exécutée d'après des maximes plus libres que celles qui régnaient à ces hautes époques, — plus libres, à en juger par ce qui nous reste de l'école de Scopas, que celles que reconnaissait encore ce maître, — plus libres même, autant que différens monumens nous permettent de deviner le style de Praxitèle, que celles de l'auteur de l'Apollon Sauroctone et de la Vénus de Gnide. Non-seulement la manière dont les cheveux sont traités dans la Vénus de Milo offre une sorte de savante négligence qui dénote une époque de l'art très avancée, mais il y a quelque irrégularité dans les proportions du col comparées à celles de la tête et du corps, peut-être même dans le rapport de grandeur du corps avec la tête, qu'on peut trouver un peu petite, enfin dans le rapport du haut du torse avec la partie inférieure, laquelle est un peu étroite : — toutes licences qui donnent lieu de croire que l'auteur de cette statue s'est laissé aller, en l'exécutant, à l'imitation de certaines particularités d'un modèle vivant, sans s'occuper de les réduire à ce qu'exigeaient les principes. L'on peut en conclure que la Vénus de Milo est vraisemblablement un produit de l'école ou du moins du temps de Lysippe. Lysippe tenait en haute estime les œuvres de Polyclète, d'où il avait, disait-il, tiré toute sa science;

mais il montrait à ses élèves des passans et leur disait : Voici vos maîtres.

Or un trait de cette époque peut expliquer jusqu'à un certain point le caractère particulier de la Vénus de Milo. Mélanthe, disciple d'Apelle, avait écrit un traité de la peinture; il y disait qu'un ouvrage d'art devait toujours offrir l'aspect d'une certaine fierté (*ἀθηλαδεία*) et même d'une certaine dureté (*σκληρότης*). On peut conjecturer que, sinon Praxitèle, son école du moins avait porté la recherche de la grâce, dont Apelle atteignait alors l'idéal, jusqu'à ce point où elle peut dégénérer en mollesse, que c'était pour détourner l'art de cet excès que Mélanthe l'invitait à plus de sévérité, et que ce fut sous l'influence de ce contemporain de Lysippe que l'auteur de la Vénus de Milo lui donna, au lieu de la délicatesse parfaitement féminine où résida le charme suprême des créations de Praxitèle et d'Apelle, ce caractère de grandeur héroïque qui, sans exclure la grâce, la domine pourtant, et auquel plusieurs critiques ont refusé de reconnaître Cypris. Ajoutons que la recherche de ce caractère a pu faire aussi que le statuaire préférât, pour la Vénus qu'il voulait associer à Mars, à des formes tout à fait juvéniles celles que prend l'organisme lorsqu'il a atteint son plus complet développement.

Ainsi comprise, la statue trouvée à Milo, dans le costume qui est celui de la nouvelle épouse au sortir du bain sacramentel, ne représentait pourtant pas cet unique moment qui marque l'épanouissement de l'adolescence. La Vénus de Milo est, ce semble, Vénus ayant déjà donné la naissance à l'Amour, et, dans cet appareil des premiers jours où elle fut unie à Mars, belle d'une beauté qui est devenue différente sans que son intégrité en ait souffert, telle qu'une fleur qui en se transformant et se développant est devenue fruit.

Avec les caractères qui lui sont propres, la Vénus de Milo en a un qui la distingue de toutes les images de cette divinité qu'ont produites les modernes, mais qu'elle partage avec un très grand nombre des Vénus que nous a laissées l'antiquité, particulièrement avec celles où Visconti a vu des reproductions de la Vénus de Gnide. Ce caractère est la dignité. Cicéron distingue, certainement d'après les Grecs, deux espèces de beauté, la féminine, qu'il appelle *vénusté* ou beauté propre à Vénus, — c'est celle où domine la grâce, — et la virile, consistant surtout dans la dignité. Il n'en est pas moins vrai que, comme les Grecs ne reconnaissaient guère de dignité sans quelque mélange de grâce, ils ne comprenaient pas davantage que la grâce parfaite fût entièrement sans dignité; de là le caractère qu'ils imprimèrent en général à la déesse de l'amour, on pourrait

ajouter, et à l'amour lui-même, témoin le fragment de si haut style, malgré les retouches qui l'ont altéré, qu'on appelle communément l'Amour grec. C'est ce qui se concilie sans doute assez malaisément avec les opinions qui ont le plus cours touchant l'idée que les anciens s'étaient faite de Vénus et de l'Amour, mais qui se comprend sans peine quand on sait que Vénus, mère de l'Amour, fut pour eux le génie qui présidait à une union tenue pour sacrée. Aussi bien, avant que Vénus fût assez connue dans l'Attique, l'institution du mariage était-elle rapportée à Cérès, à celle qui établit les rites saints d'Éleusis, dont il était peut-être l'objet le plus élevé. Pourquoi l'art n'aurait-il pas attribué un air de dignité à la déesse à laquelle Euripide croit pouvoir donner une épithète qui est d'ordinaire celle de la reine des dieux, et qu'on ne peut guère traduire que par le terme « d'auguste? »

Cela étant, veut-on rechercher quel pouvait être l'objet sur lequel la Vénus de Milo posait le pied gauche, peut-être n'en trouverait-on pas de mieux approprié au caractère que son auteur avait voulu lui imprimer sur tout autre en l'associant à Mars que celui qui avait été préféré par Phidias. Phidias avait représenté Vénus un pied posé sur une tortue, et par là il avait voulu, assure-t-on, — la tortue étant un animal qui ne saurait se séparer de sa demeure, — indiquer la fonction propre de la femme, de l'épouse, laquelle est de garder fidèlement la maison.

L'opinion la plus répandue concernant l'idée que les anciens se faisaient de Vénus et de son culte a exercé une influence à divers égards regrettable sur l'art moderne, et même n'a pas été sans vicié chez certains esprits des notions qui touchent de près à l'ordre moral, et la Vénus de Milo, de mieux en mieux comprise dans ce que sa beauté a de digne en même temps que de gracieux, doit servir à rectifier une telle opinion. On peut dire que, par ce caractère de force et de fierté qu'on a généralement noté dans cette statue, elle a quelquefois incliné vers des erreurs d'une autre nature soit l'art, soit même certaine partie de la philosophie de notre époque. C'est une opinion en effet à l'appui de laquelle on entend invoquer souvent la Vénus de Milo, qu'aux époques seulement de décadence on a compris la beauté féminine comme consistant surtout dans la grâce et la délicatesse, tandis qu'aux grandes époques de l'art on a cherché la beauté, pour la femme comme pour l'homme, dans l'ampleur et la force. Cette opinion qui tend à altérer l'idée qu'on doit se faire de la nature féminine, non-seulement au physique, mais encore au moral, le physique et le moral se tenant ici de très près, il suffit pour la réfuter de montrer que, loin d'être conforme aux idées que les anciens se sont faites eux-mêmes de leur art et

de son histoire, elle les contredit. Bien loin que, selon les anciens, ce soit aux époques seules de décadence qu'on ait cherché surtout, dans la représentation de la beauté féminine, la « vénusté » et l'élégance, ils nous disent que dans le siècle, déjà fécond en chefs-d'œuvre, qui précéda celui de Périclès, on se préoccupa beaucoup, et peut-être outre mesure, de la grâce et de la délicatesse. C'était notamment le caractère de la célèbre Sosandre de Calamis, et en effet, sur les vases peints qu'on a trouvés en si grand nombre dans les sépultures de cette époque, on voit associé, dans un contraste étrange, à l'excès de la vigueur l'excès de la finesse. Ces deux élémens de l'art, qu'on pourrait appeler l'élément mâle et l'élément féminin, y sont également accusés; il ne restera aux siècles suivans que d'en trouver la parfaite harmonie. Les guerriers qui s'entre-tuent sur le fronton du grand temple d'Égine s'entre-tuent en souriant; Minerve préside en souriant au carnage. Le sourire est la préoccupation constante de cet art grec primitif si soucieux aussi de l'énergie, comme il fut plus tard la préoccupation du grand initiateur de l'art moderne, Léonard de Vinci. L'architecture d'alors offre des masses imposantes, témoin les temples de Pæstum et tant d'autres; mais ces temples dont nous ne voyons plus guère aujourd'hui que la sévère ossature, ils étaient égayés en quelque sorte par une riche ornementation revêtue de vives couleurs, et comme étincelans d'une parure d'or et de pierreries. C'est dans ce même siècle que Callimaque, dont on associe le nom à celui de Calamis, inventa, nous dit-on, la svelte architecture aux chapiteaux formés de feuillages et de fleurs qu'on appelle l'ordre corinthien. Si Phidias et Alcamène, son digne élève, trouvèrent la vraie grandeur, nous ne voyons pas qu'ils aient négligé pour cela l'élégance; nous ne voyons pas que, dans les figures de femmes surtout, ils aient subordonné la grâce à la force. Lorsque Praxitèle, longtemps après, porta la grâce à un point où Phidias et Alcamène, où Polyclète et Scopas n'avaient pas encore atteint, on ne nous dit point qu'il abaissa l'art, mais au contraire qu'il lui donna sa dernière perfection, autrement dit, qu'il exécuta ce que voulaient ses grands prédécesseurs, et toucha le but où ils avaient tous visé. Il résulte de là que, si nous voulons nous faire une juste idée de ce que cherchaient les Grecs dans la représentation de la beauté féminine, comme aussi du caractère moral dont ils entendaient que cette beauté fût la parfaite expression, nous ne devons pas arrêter nos regards sur la Vénus de Milo seulement, alors même que, rendue à sa véritable attitude, elle montrera plus de grâce simple, d'élégance naïve et de douceur qu'on ne lui en vit encore; nous devons aussi contem-

pler, étudier les débris épars où vivent, encore reconnaissables, ces hauts types de la femme, de l'épouse idéale, qui attirèrent tant d'adorateurs dans les sanctuaires de Cos et de Gnide.

Si nous pouvons nous faire une idée assez exacte du caractère que l'auteur de la Vénus de Milo a voulu imprimer à cette figure, faudra-t-il renoncer à savoir ce que fut le Mars avec lequel il l'avait groupée, et par suite ce que devait être l'action de la Vénus elle-même? Loin de là; on peut établir, je crois, qu'il existe encore plusieurs répétitions, soit exemplaires, soit copies, de ce Mars, et que de ces répétitions la plus belle peut-être, et l'une des plus complètes, fait partie, comme la Vénus de Milo, du musée du Louvre : je veux parler de la statue provenant de la collection Borghèse, que plusieurs ont considérée effectivement comme une statue de Mars, mais dans laquelle la plupart ont voulu trouver un Achille. La seule preuve ayant quelque apparence de valeur qu'on ait avancée à l'appui de cette opinion a pourtant été tirée de la présence d'un anneau placé à la jambe droite un peu au-dessus de la cheville, et dans lequel on avait cru voir une indication de quelque pièce d'armure destinée à protéger le talon, seule partie du corps où le fils de Thétis fût vulnérable. L'anneau que porte le personnage dont il s'agit ici est placé beaucoup trop haut pour pouvoir en rien protéger le talon; ce n'est réellement autre chose que cette sorte de bourrelet que les guerriers grecs portaient à la jambe pour recevoir le poids du jambart et défendre les chevilles du contact de cette pièce. C'est ce qu'on voit très bien par une peinture d'un vase grec où un héros encore nu, qui va revêtir ses armes, a déjà à une de ses jambes cette espèce d'anneau. Les statues de Mars les plus antiques le représentaient entièrement armé. Dans la statue qui nous occupe, l'anneau de la jambe droite est la trace subsistante de l'armure et sert à la rappeler, ou peut-être à faire entendre que le dieu, qui a encore son casque, s'est déjà dépouillé de ses autres armes défensives. — On a dit encore que la figure dont il s'agit ici a la tête inclinée avec une espèce de mélancolie qui conviendrait parfaitement au fils de Pélée et de Thétis préoccupé de la fin prématurée qu'on lui a prédite; mais cette tête doucement penchée en avant et vers la droite, avec ce bras qui tombe le long du corps, n'exprime-t-elle pas bien mieux une volonté qui cède et s'abandonne? Eût-on d'ailleurs donné à Achille, type du héros moissonné dans sa fleur, ces joues ombragées d'une barbe déjà prononcée, trait qui ne manque dans aucune des répétitions de ce type que j'ai rencontrées, et qui appartient d'ailleurs à toutes les têtes réputées être celles de Mars? Enfin quoi de plus caractéristique d'une image de Mars que ce casque orné

non-seulement de griffons, mais, sur la visière, de loups, animal qui était l'attribut aussi particulier du dieu de la guerre que la colombe l'était de Vénus?

Ce qui est indubitable, c'est que, dans les deux groupes représentant Adrien et Sabine sous les traits de Mars et de Vénus, le Mars est presque le même pour l'attitude, le corps porté sur la jambe gauche, le pied droit avancé et posant tout entier sur le sol, le bras gauche un peu retiré en arrière, le bras droit pendant le long du corps, et que cette attitude est exactement celle de la statue qu'on nomme l'Achille Borghèse. Il y a cette différence seulement, que dans le Mars des groupes du Capitole et du Louvre la tête n'est pas inclinée comme celle du prétendu Achille. Les auteurs de ces groupes ont cru peut-être qu'il ne convenait pas de reproduire dans l'image d'un empereur cet air de tête avec lequel ne se serait pas complètement accordée la majesté dont il ne devait jamais se départir. De même, tandis que dans l'attitude et l'air de tête de la Vénus de Milo il y a une nuance de fierté, l'impératrice des deux groupes du Capitole et du Louvre exprime surtout par sa contenance la sollicitude avec la soumission. Sauf ces différences si peu considérables et si faciles à expliquer, la conformité de toute la disposition est frappante.

Maintenant, si la Vénus de Milo offre du côté gauche un aspect moins satisfaisant que de l'autre et un travail un peu plus négligé, il en est de même pour le côté droit soit du Mars Borghèse, soit des autres répétitions du même type : preuve évidente que cette Vénus et ce Mars étaient bien des figures placées de telle sorte que le spectateur ne devait bien voir ni le côté gauche de la première, ni le côté droit de la seconde. Et c'est précisément ce qui arrive, si on les assemble comme sont assemblés le Mars-Adrien et la Vénus-Sabine. Le Mars Borghèse, dont le bras gauche n'est en partie qu'une restauration, avait dans la main gauche soit une lance, soit plutôt un bouclier; de la main droite, il devait tenir une épée. Il n'a point de baudrier, mais il y en a un à trois reproductions du même type que possèdent les musées du Vatican, du Capitole et de Dresde, ainsi qu'au Mars-Adrien du Louvre. Dans quelques-unes des répétitions du groupe, Vénus, appuyant le bras et la main gauche sur l'épaule gauche de Mars, portait la main droite vers la poitrine du dieu, non pour le désarmer elle-même, mais comme pour le persuader seulement de déposer ses armes. Dans d'autres, et vraisemblablement dans le plus grand nombre, Mars était figuré avec un baudrier que Vénus détachait; ce baudrier allait de l'épaule gauche au flanc droit, comme on le voit sur le Mars de Dresde, — disposition assez rare, mais dont on a pourtant d'autres exemples.

Le Mars de Dresde porte derrière l'épaule gauche la trace d'un bras qui s'y appuyait, et sur le deltoïde gauche on voit une fracture accusant la disparition d'une partie de ce muscle avec le baudrier qu'elle supportait, vraisemblablement aussi avec la main de la Vénus qui venait le saisir. C'est cette main, formant saillie ainsi que le bras, qui aura entraîné toute la fracture. D'autre part, sur cette même figure, à la hauteur de la dernière côte de droite, hauteur où était placée l'épée en général des guerriers grecs, le bas du baudrier a disparu; mais on voit très bien qu'à cet endroit il ne touchait point. Là se trouvait, entre le flanc et le baudrier, un certain intervalle où se plaçait sans doute la main droite de Vénus prenant ce baudrier et le détachant du corps.

Si après cela on examine attentivement, au point de vue du style, le Mars Borghèse, on reconnaît que, tandis que la tête paraît appartenir, ainsi que la tête et le corps dans l'exemplaire du musée de Dresde, au siècle de Périclès, le corps et les membres rappellent par leurs formes une époque plus ancienne. On y trouve encore accusés ces principes des écoles primitives dont les sculptures du temple d'Égine, construit près d'un demi-siècle avant le Parthénon, offrent de remarquables exemples : un grand développement de la poitrine et des épaules, des membres très forts à leur origine, près du tronc, et se terminant à des extrémités très fines : principes, pour le dire en passant, qui s'expliquent très bien par ce passage d'un ancien, d'après lequel les Grecs prirent pour fondemens de leur système de proportions les conditions organiques du mouvement et de l'action.

Au reste, il n'est pas impossible que l'auteur du Mars Borghèse se soit plu à exécuter le corps et les membres de sa statue dans le goût d'une époque antérieure à la sienne propre, sans que pour cela il imitât un modèle de cette époque représentant précisément le même sujet, quoique cette dernière hypothèse soit la plus vraisemblable. Toujours est-il que le Mars Borghèse et les principales reproductions qui se sont conservées du même type ne peuvent guère, lors même qu'elles ne rappelleraient pas un original plus antique encore, être rapportées à une époque inférieure au v<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne.

La Vénus associée au Mars Borghèse ou à telle autre reproduction contemporaine du même type remontait nécessairement à la même époque. De là il suit que selon toute apparence elle différerait à certains égards de la Vénus de Milo. A cette haute époque, on ne représentait guère aucune déesse nue, ni même demi-nue. On trouve dans diverses collections des figures qui reproduisent évidemment le même type que la Vénus de Milo, mais avec la tunique

en même temps que le péplum, le vêtement de dessous en même temps que le vêtement de dessus. Telle est la statue du Louvre portant le n° 413, dont on a fait, en la restaurant, une *joueuse de lyre*; telle est une statue du jardin Boboli de Florence, dont il y a un plâtre dans la collection de l'École des beaux-arts; telle encore une Vénus drapée du musée de Dresde.

Vêtue entièrement, bien que d'une étoffe très fine et sans doute très finement plissée, à la mode des temps antiques, l'antique Vénus ne devait pas avoir ses cheveux à demi dénoués, mais plutôt relevés régulièrement, comme on le voit à la statue de Brescia; probablement même ils étaient, selon l'usage, assujettis par plusieurs tours de la bandelette, sinon encore par cette pièce d'étoffe qui servait jadis à les contenir par derrière, et qu'on nommait une fronde. Enfin l'antique Vénus devait être chaussée de sandales. Figurée de la sorte, la Vénus du couple primitif n'offrait pas, comme la Vénus de Milo, une image ou un souvenir de la nouvelle épouse qui, au sortir du bain sacré, n'a pas encore repris ses vêtements ni sa chaussure, et dont la chevelure flotte à demi sur ses épaules: elle offrait l'image de l'épouse divine parée de tous ses atours, enveloppée de tous ses voiles, ceinte aussi sans doute sur sa fine tunique de cette ceinture où Homère assure que se cachaient toutes les séductions.

Si l'on voulait restituer dans sa forme primitive la composition dans laquelle la Vénus de Milo a son origine, en prenant pour point d'appui le Mars Borghèse, il faudrait, en donnant à la Vénus qu'on lui associerait des dimensions un peu inférieures à celles de la Vénus de Milo, qui est plus grande que le Mars Borghèse, la vêtir du costume usité dans les monumens du siècle de Périclès. Si au contraire on voulait restituer la composition en prenant pour point d'appui la Vénus de Milo telle qu'elle est, il faudrait placer auprès d'elle un Mars qui reproduirait la statue de la collection Borghèse dans des dimensions un peu supérieures, avec des formes plus rapprochées de celles des productions du temps d'Alexandre que les formes même que présentent les répétitions plus ou moins complètes du même type, renfermées dans le musée du Vatican, dans celui du Capitole, dans celui de Dresde, dans le Campo Santo de Pise.

On pourrait sans inconvénient et avec quelque avantage essayer, en s'aidant des moulages, de telles restitutions; mais loin de nous la pensée de songer à les opérer jamais sur les originaux, loin de nous surtout la pensée de restaurer, même avec du plâtre, les bras de la Vénus de Milo. Tout au contraire il semble que l'usage de restaurer les originaux antiques est un usage funeste auquel il faudrait désormais renoncer entièrement.

Lorsque la Vénus de Milo fut apportée au Louvre, cet usage était général encore de réparer les antiques et de les remettre, pour ainsi dire, à neuf. D'abord on tâchait de remplacer les morceaux disparus par d'autres morceaux provenant d'autres antiques. Un grand nombre de statues ont aujourd'hui des têtes antiques qui ne leur appartiennent pas, quelquefois d'une tout autre époque, quelquefois s'accordant mal, à d'autres égards aussi, avec le corps. Sans sortir du Louvre, nous voyons plus d'une statue grecque surmontée de la tête d'un personnage romain, plus d'une statue de tel dieu ou de telle déesse surmontée de la tête d'une déesse ou d'un dieu tout différent. Faute d'éléments antiques, on recourait, pour suppléer à ce qui manquait, au ciseau de quelque artiste, quelquefois à celui d'un maître, d'un Montorsoli, d'un Guglielmo delle Porta, même d'un Michel-Ange. Il n'en est pas moins vrai que le plus souvent les restaurations ont fait perdre aux antiques une partie de leur valeur. En premier lieu, elles en ont fréquemment changé la physiologie générale et la signification. C'est ainsi que dans notre Louvre encore on voit un Apollon de style grec archaïque devenu, par les attributs qu'on lui a donnés, un *Bonus Eventus*, une divinité romaine de basse époque, — et une Amazone blessée, dont la tunique relevée au-dessus du genou, costume invariable que les anciens attribuaient aux Amazones, est devenue une robe flottante. On y voit surtout des monumens d'un très beau travail défigurés par des additions d'une grande médiocrité; mais, la restauration fût-elle faite et avec science et avec talent, il est presque impossible que le travail soit en parfait accord avec le travail ancien, et l'œuvre entière perd ainsi le mérite capital de l'unité de style et d'exécution. Disons enfin que, comprenant la difficulté extrême de mettre les restaurations en parfaite harmonie avec l'antique, on en est venu presque toujours à mettre l'antique en harmonie avec les restaurations. C'est ce qu'on a fait en donnant à la surface de l'œuvre grecque ou romaine, quelquefois avec le ciseau, le plus souvent avec la râpe, l'aspect neuf qu'avaient les parties restaurées. On a ainsi altéré d'une manière irrémédiable la beauté d'un grand nombre d'excellens ouvrages. Notre Diane chasseresse ayant été réparée de la sorte par un sculpteur habile, Barthélemy Prieur, qui n'a pas craint, après avoir restauré les parties qui manquaient, de retoucher presque partout les surfaces, il ne semble plus que l'exécution y ait été à la hauteur de la conception. Il en est de même de la Pallas de Velletri; il en est de même de beaucoup des plus belles statues que renferment les autres musées de l'Europe et particulièrement le Vatican, de l'Apollon du Belvédère, du Laocoon, de la Vénus de Médicis. De là il est aussi résulté que, comparant ces monumens

avec des sculptures découvertes depuis, qui n'ont pas été traitées de même, et qui portent encore vive l'empreinte du ciseau grec, beaucoup ont cru pouvoir expliquer la différence qui les frappait entre le travail de ces derniers monumens et celui des ouvrages depuis longtemps célèbres que nous venons de citer, en attribuant ceux-ci à une époque beaucoup plus basse, où l'exécution avait considérablement faibli, à l'époque qu'on appelle romaine. Pourtant, si l'on examine un fragment d'une répétition de la Vénus de Médicis, qui appartient au musée de Berlin, et dont l'École des beaux-arts possède un plâtre, on y trouvera la preuve que ce type appartient à un temps où le travail, à la fois large et fin, était de la plus grande beauté. Si l'on examine avec soin dans notre Diane chasseresse et notre Pallas de Velletri les parties qui n'ont souffert aucune retouche, dans la première les cheveux, une grande partie de la tunique, le pied droit, dans la seconde certains morceaux peu apparens de la draperie, on verra s'y montrer, à deux époques éloignées l'une de l'autre et avec de très grandes différences, les caractères néanmoins constans d'un travail véritablement grec.

Combien ne seraient donc pas admirables ces ouvrages, que des juges clairvoyans ont su jadis apprécier à toute leur valeur, si on les avait laissés parvenir jusqu'à nous tels que la terre nous les avait rendus après tant de siècles, et sans prétendre en effacer la trace des injures du temps ! Au commencement de ce siècle, les débris des sculptures du Parthénon ayant été apportés en Angleterre, malheureusement très mutilés, empreints néanmoins d'une beauté sublime, on n'osa pas y porter la main, on les conserva avec respect sans en tenter la moindre réparation. La Vénus de Milo étant entrée au Louvre peu de temps après, l'opinion de Quatremère de Quincy, qu'il ne fallait point la restaurer, bien que fondée sur des motifs particuliers, put se fortifier de ce récent exemple. Une partie au moins du public devait commencer à comprendre que le mieux qu'on pût faire à l'égard de chefs-d'œuvre mutilés était de n'y pas toucher. On renonça donc à toute idée de restauration générale de la Vénus de Milo. Pourtant, outre le remaniement de la plinthe avec retouche du bas de la draperie, qui se lièrent, comme je l'ai exposé dans la première partie de ce travail, à une altération de l'assiette de la figure, on fit certaines réparations en plâtre. Après quelques essais pour restaurer les bras, on désespéra de la tentative; mais on restaura, outre l'extrémité du nez et une partie entamée de la lèvre inférieure, le pied gauche, qui manquait entièrement, ainsi que le bas de la draperie qui devait le couvrir en partie, et différens plis de cette même draperie; enfin avec du plâtre on cacha un trou carré qui se voyait dans le flanc droit, et qui probablement avait été pra-

tiqué pour recevoir un tenon destiné à soutenir le bras droit. C'est après ces réparations que la statue fut moulée; c'est donc avec ces réparations que les reproductions, sur lesquelles elles sont naturellement plus difficiles à distinguer que sur le marbre, se sont répandues dans le monde entier. Depuis, on a ajouté encore sur l'original, toujours avec du plâtre, quelques masses de plis à une partie de la draperie, on a réparé les fractures de certains autres, et rempli les éraflures assez graves de l'épaule droite et de la partie droite du dos, en laissant subsister celles de l'épaule gauche.

Il se peut que ce ne soit pas un tort de rétablir dans une tête, du moins avec du plâtre, et sans altérer en rien le marbre, l'extrémité du nez et les lèvres, dont l'absence rend la figure humaine presque méconnaissable. Cette exception admise, s'il le faut, il est à croire que désormais on reconnaîtra qu'il convient de renoncer, pour des sculptures anciennes et surtout pour les plus belles de ces sculptures, à toute espèce de réparation. Celles dont la Vénus de Milo a été l'objet, heureusement peu considérables, seraient supprimées, ce me semble, avec tout avantage. Il serait préférable, pour une œuvre d'art de cet ordre, de ne point laisser troubler, par des additions qui ne sont pas et ne sauraient être en parfait accord avec ce à quoi on les applique, l'impression qui résulte de l'harmonie de si belles formes si bien concertées et en somme, alors même qu'on y pourrait noter quelques faibles dissonances, d'une si puissante et si dominante unité.

Je viens de rappeler que les restes des sculptures du Parthénon, les plus précieux peut-être que nous ayons de l'antiquité, sont conservés dans le Musée-Britannique, exempts de toute restauration, quelle qu'elle soit; il en est de même ailleurs, depuis des siècles, de ce torse qu'admira tant Michel-Ange et de ce Pasquin dont un autre artiste éminent, très bon juge, a dit que c'était « la plus belle antiquaille qui fût dans Rome. » Pourquoi n'en serait-il pas de même au Louvre de la Vénus de Milo? Pourquoi n'y verrait-on pas enfin un semblable chef-d'œuvre tel qu'il nous est parvenu à travers tant de siècles, non-seulement rendu autant que possible à ses proportions et à son attitude primitives, mais encore dégagé de toutes les additions qui ne peuvent qu'en modifier le caractère, en altérer l'harmonie, en ternir la beauté?

FÉLIX RAVAISSON.