

république, qui se démêle peut-être mieux que la grande pour les classifications et les catalogues, toutes choses qui demandent du temps et de la suite. Les révolutions intérieures sont funestes et ne font qu'aggraver le désordre. MM. Jeanron et Villot ont eu grand'peine à planter quelques jalons au milieu du chaos légué par leurs prédécesseurs. Faisons des vœux aussi vifs que désintéressés pour qu'ils poursuivent paisiblement une tâche si bien commencée.

(*La Presse*, 13 et 17 février 1849.)

## III

## LE MUSÉE DES ANTIQUES

Un sujet éternel de regrets pour tout cœur épris de l'art, c'est de penser que les chefs-d'œuvre de la peinture antique se sont évanouis comme des ombres légères sans laisser aucune trace : les murailles des temples et des palais, les tables de cèdre ou de bois de laryx, qui leur servaient de champ, sont renversées, réduites en poussière depuis des siècles. D'Apelle, de Parrhasius, de Zeuxis, de Polygnote, il ne reste plus que le nom, trois ou quatre syllabes harmonieuses qui voltigent encore sur la bouche des hommes, et qu'on prononce lorsqu'on veut évoquer des idées de beauté, de noblesse et de grâce.

Quelle tristesse de songer que les plus pures conceptions du génie humain ne soient pas arrivées jusqu'à nous ; car les peintures décoratives d'Herculanum, de Pompéi, petites villes de troisième ordre,

ne peuvent, malgré leur goût charmant, que faire soupçonner ce que devaient être les œuvres des maîtres célèbres; c'est comme si dans mille ans on voulait juger du talent de Raphaël sur quelques grossières fresques d'auberge retrouvées par hasard.

La critique d'art fut peu connue des anciens. Ils étaient plus occupés à produire qu'à décrire, et à part les détails assez obscurs et bourgeois donnés par Pline, on ne sait rien de précis sur le genre de beauté que pouvait offrir leur peinture. Tout porte à croire, cependant, qu'elle devait briller par le dessin plus encore que par le coloris. La peinture à l'huile étant inconnue aux anciens, leurs tableaux, exécutés à fresque ou en détrempe, devaient avoir un ton mat et clair, être traités par de grandes teintes locales, probablement relevées de hachures. Cependant, la peinture à l'encaustique, c'est-à-dire mêlée de cire qu'on faisait chauffer avec des fers rougis, et qu'on polissait ensuite, pouvait atteindre à des transparences et des finesses de coloris bien voisines de celles qu'on obtient par nos procédés. Apelle vernissait ses tableaux avec un vernis dont il possédait le secret, et qui, d'après la description de Pline, possédait toutes les propriétés du nôtre. Il faut croire que ces tableaux, payés des sommes folles par Attale, roi de Pergame, et autres illustres amateurs, avaient des qualités supérieures et montraient un développement égal à celui qu'offraient, à

ces belles époques et sous cet heureux ciel, la poésie, l'architecture et la sculpture.

Heureusement, pour nous consoler de la disparition de tant de chefs-d'œuvre, le bronze et le marbre sont là qui gardent fidèlement l'empreinte que le génie leur a confiée et lui assurent la frêle immortalité dont l'homme peut disposer.

Grâce à ces nobles et dures matières, le secret de l'art antique n'est pas perdu tout entier; et si l'ignorance et la barbarie, plus cruelles encore et plus destructrices que le temps, n'avaient devancé la lente usure des siècles, nous pourrions posséder encore aujourd'hui toute l'œuvre de Phidias, de Praxitèle, de Cléomène, de Lysippe et de tous ces prodigieux artistes dont quelques fragments retrouvés donnent une si grande idée.

A quel merveilleux développement a-t-il fallu que l'art fût poussé dans l'antiquité, pour que des restes mutilés, épars, sortis du fond des décombres et des tombeaux, arrachés aux entrailles de la terre, tirés du limon des fleuves qui les avaient ensevelis, les premiers venus, sans choix ni préférence, aient suffi pour poser la statuaire antique à une hauteur dont tous les efforts des modernes n'ont pu approcher!

Que serait-ce si, au lieu de ces débris, qui revoient la lumière par hasard après tant d'années d'enfouissement, nous possédions les chefs-d'œuvre authentiques des maîtres illustres célébrés par Athènes et

par Rome : le *Jupiter Olympien* et la *Pallas-Athènes*, d'ivoire et d'or, de Phidias; la *Vénus* de Praxitèle, type des Vénus sans voile; la statue d'*Alexandre*, par Lysippe, qui seul avait le privilège de reproduire la figure de ce prince; et tant et tant d'autres merveilles, dont la réputation seule est venue jusqu'à nous! Et encore de combien de merveilles la mémoire s'est perdue!

A part quelques morceaux d'une certitude historique, comme les Métopes du Parthénon, on ignore les noms des sculpteurs qui ont fait l'Apollon du Belvédère, la Diane à la Biche, le Mercure du Capitole, les Antinoüs, l'Hermaphrodite, ou du moins on ne sait à qui attribuer précisément ces chefs-d'œuvre.

Le sculpteur à qui l'on doit la Vénus de Milo n'a pu laisser que deux syllabes de son nom sur la plinthe de son chef-d'œuvre : ... *andre, fils de Menidès d'Antioche, près du Méandre, a fait...* Le commencement, emporté par une brisure, manque; une désinence, voilà tout ce qu'il a pu laisser à l'immortalité, et encore la plinthe restaurée dans les temps antiques vient-elle peut-être d'un autre chef-d'œuvre évanoui.

Toutes ces statues ne sont pas arrivées intactes jusqu'à nous. Glorieuses invalides de l'art, elles ont laissé à la bataille des siècles et de la barbarie, qui leur tête, qui leur nez, qui leurs jambes, qui leurs bras, qui leurs pieds; la glorieuse Vénus de Milo est

une manchote. Mais il semble qu'on ne puisse se la représenter autrement; les bras déroberaient quelque portion de ce torse admirable, dont la beauté divine éclate ainsi sans voile; et d'ailleurs qui eût osé les refaire?

Les restaurateurs de statues sont moins funestes que les restaurateurs de tableaux; ils ne recouvrent rien et ne substituent pas leur travail à celui de l'artiste, ils ne refont que ce qui manque; avec un peu d'attention, les morceaux ajoutés se discernent, et il est toujours facile de les ôter. On peut seulement reprocher aux chirurgiens de sculptures de donner un peu trop carrière à leur imagination, et de faire comme les architectes, à qui la moindre borne informe, le pan de mur le plus délabré suffisent pour bâtir des temples et des palais: d'un bout de torse usé, d'un fragment de pouce ils vous rétablissent de toutes pièces un Jupiter, un Apollon ou un Bacchus.

Heureusement, ils n'ont pas toujours besoin d'être si inventifs, et leur besogne se borne à souder quelques phalanges à des doigts mutilés, ou quelques cartilages de marbre à des nez frustes. Un nez antique est rare, et le temps semble avoir pris un malin plaisir à rendre camards tous ces dieux et ces héros païens. D'autres fois, la tête, quoique rapportée, n'est pas moderne; d'une tête trouvée sans torse, d'un torse trouvé sans tête, on fait une figure

entière, et cette union bizarre s'aperçoit moins qu'on ne pense; l'art antique ne cherchait pas l'individualité comme l'art moderne. De certains types consacrés, de certaines lois générales étaient adoptés par le statuaire éminent comme par le praticien vulgaire; on tendait au beau plus qu'à l'originalité, et, dans des œuvres de mérite secondaire, ces substitutions n'ont rien de trop hybride et de trop monstrueux. Les Romains, sous les empereurs, changeaient souvent la tête des statues par caprice, adulation ou revirement politique.

Eût-il mieux valu laisser ces nobles débris dans l'état de mutilation où ils se trouvaient et tout couverts encore de la rouille des âges, avec toute la sincérité de leurs dégradations? L'imagination n'eût-elle pas mieux suppléé que les restaurateurs à ce qui leur manquait? Sans doute, les purs artistes préféreraient voir ces fragments précieux dans toute leur désastreuse intégrité; mais la plupart des statues antiques qui nous sont parvenues ont plusieurs exemplaires, car elles sont souvent la copie ou l'imitation d'un type célèbre répété à l'envi. Il est donc plus facile qu'on ne croirait d'abord de remplacer une portion absente, sinon avec une certitude mathématique, du moins avec toute la vraisemblance possible; quand il n'existe pas dans quelque galerie de l'Europe le double de la statue mutilée, les médailles où sont empreintes les images des divinités,

les personnifications des villes, les allégories et les figures des princes viennent au secours du restaurateur, et le coup d'œil général y trouve son compte.

Le morceau capital du Musée antique est la célèbre Vénus de Milo, déterrée en 1820, à quelques pas des ruines d'un ancien amphithéâtre, par un paysan grec de l'île, qui labourait son champ. Étrange effet du hasard! Si ce paysan avait travaillé un peu plus loin, ou même pioché un peu moins profond, cette merveilleuse beauté restait peut-être pour des siècles encore enfouie sous la terre jalouse. Oh! si la baguette magique qui fait retrouver les trésors perdus nous était confiée, ce ne serait pas à retirer les pots pleins de dinars cachés par les Sarrasins d'Espagne, à retirer de la vase du lac de Mexico l'or que les Incas y ont jeté, ou les carcasses des galions qui ont coulé bas, que nous l'emploierions; nous nous en servirions pour découvrir le Cupidon de Praxitèle, l'original de la Vénus de Cos, les chefs-d'œuvre disparus de Phidias sous le manteau de terre ou de ruines qui les ensevelit, à moins toutefois que la méchanceté humaine ne les ait pulvérisés, par cette haine naturelle du beau qui pousse à la destruction les natures vulgaires ou barbares.

En voyant cette belle statue tronquée, la première question qu'on se pose c'est de se demander ce qu'entouraient les bras absents, quel dieu ou quel

mortel ils ramenaient sur cette poitrine où la perfection idéale de la déesse se mêle au charme le plus féminin. Les opinions sont très diverses à ce sujet; les antiquaires sont loin d'être d'accord sur cette énigme de marbre : selon les uns, la *Vénus de Milo* est une figure isolée; selon les autres, elle faisait partie d'un groupe; une troisième interprétation veut qu'elle adresse son regard à un interlocuteur supposé ou placé plus loin dans le même temple.

Le moment choisi par l'artiste serait celui où la déesse vient de recevoir des mains du berger Paris le prix de la beauté; la joie du triomphe respire dans ces narines ouvertes et dans cette bouche sur laquelle voltige un sourire presque ironique. Qui peut rendre une femme si superbe et si rayonnante, si ce n'est le plaisir d'avoir humilié ses rivales? Ceci est un peu bien ingénieux pour une statue antique. Les anciens ne se piquaient pas de ces finesses d'expression; cependant, une main dont la dimension se rapporte à celles de la statue a été trouvée sur le même emplacement, et cette main tient une pomme; de plus, pomme, en grec, se dit *melos*; l'île de Milo s'appelait autrefois, comme chacun sait, l'île Mélos; la pomme symboliserait donc ici, outre la victoire de Vénus sur le mont Ida, la localité où s'élevait la statue; l'antiquité, pas plus que le moyen âge, ne répugnait à ces sortes de calembours que

le blason appelait armes parlantes. Ces conjectures semblent justes et raisonnables. Malheureusement, la direction des bras, indiquée par les moignons qui contiennent les épaules, s'oppose à cette interprétation, plus probable pour des savants que pour des artistes.

D'autres prétendent que les bras absents soutenaient un bouclier présenté par la déesse au dieu Mars. L'agencement d'un bouclier de marbre ou de métal, qui aurait dérobé à la vue les nobles formes de ce corps divin, nous paraît peu dans les habitudes des Grecs, trop amoureux de la beauté pour se résoudre à de pareils sacrifices. Cependant, des médailles présentent des Vénus ainsi ajustées; mais les lois de la numismatique ne sont pas celles de la statuaire, et ce qui est possible dans une médaille ne l'est pas toujours en ronde bosse.

Un examen attentif de la statue fait voir qu'elle est beaucoup moins finie et d'un travail plus pénible sur le côté où le tronçon de bras se relève que sur l'autre face. D'où peut venir cette différence d'exécution? De ce que ce profil de la statue devait être moins en vue et de ce que le sculpteur a dû être gêné par le voisinage d'une seconde figure, probablement celle du dieu Mars revenant de la guerre, ce qui explique l'expression victorieuse et souriante de la Vénus.

Quant à la position des bras, elle se justifie le

plus naturellement du monde : le bras gauche passait sur l'épaule et le col du dieu, un peu plus grand que la déesse, et le droit s'appuyait sur la mâle poitrine de l'amoureux guerrier, avec un geste amical et caressant. Ce mouvement produit, en inclinant les plans de gauche à droite, cette belle ligne serpentine du torse et ce grand contour qui enveloppe la figure comme un baiser ; le corps, un peu tourné, ne se présente pas précisément de face au spectateur, et la tête s'incline et s'écarte un peu comme lorsqu'on veut regarder quelqu'un placé trop près de soi.

Mais qu'importe tout cela ? Ce qui reste de la statue est de la plus radieuse beauté. La grandeur des plans, la noblesse sans raideur, le mélange de l'idéal et du réel dans les proportions les plus heureuses, la souplesse des lignes qui ne nuit en rien à leur fierté, les intimes détails de nature qui révèlent la femme dans la déesse, le grain d'épiderme que le marbre garde encore, la fleur de vie que tant de siècles n'ont pas fanée, le style et le jet de la draperie, si large et si noble, dénotent un ouvrage du meilleur temps de l'école de Phidias ou de Phidias lui-même, car la Vénus de Milo, ce qui est rare dans les statues antiques, copies ou répétitions d'originaux qui ne nous sont pas parvenus, a un faire particulier, une touche pour ainsi dire où l'on sent l'empreinte immédiate de l'artiste.

C'est le plus beau sujet d'étude que l'art moderne puisse se proposer ; les plus forts et les plus illustres sculpteurs de notre temps s'arrêtent tout rêveurs devant ce marbre qui leur apprend toujours quelque chose.

La statue colossale du *Tibre*, une des plus belles productions de l'art romain, se voit à quelques pas de la *Vénus de Milo* et soutient honorablement ce formidable voisinage. Le Tibre, coiffé de lauriers, s'accoude sur l'urne d'où s'échappent ses eaux ; il a près de lui la rame qui indique les fleuves navigables ; la louve et ses nourrissons le désignent spécialement, et la corne d'abondance, remplie de raisins, de pavots, de pommes de pin, symbolise la fertilité. Les bas-reliefs de la plinthe représentent l'arrivée d'Énée en Italie.

Il est impossible de mieux exprimer la force tranquille et majestueuse, la sécurité puissante que dans cette statue à demi couchée avec une nonchalance robuste au milieu d'attributs opulents. Comme on voit que l'orgueilleux fleuve pense que son onde intarissable baignera toujours les murs de la ville éternelle et coulera au milieu des Romains, maîtres du monde ! Et pourtant son rêve de marbre a été trompé, et les fils de Romulus ne possèdent guère plus de territoire maintenant qu'au temps où Romulus sauta le fossé.

Le Tibre faisait partie des six statues, alors les

seules antiques, qui existaient à Rome au temps du Poggio. On le découvrit avec le Nil à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, sur l'ancien emplacement du temple d'Isis et de Sérapis au mont Aventin, près de la via Lata et de l'endroit où l'on place la grotte de Cacus; ils décoraient probablement deux fontaines placées à l'avenue du temple.

La figure connue sous le nom du *Gladiateur*, et qu'il serait plus juste de désigner sous celui du Héros combattant, car elle n'a aucun des accessoires qui spécifient les gladiateurs, dont il existe des représentations certaines, est à coup sûr une des statues les plus dramatiquement composées et les plus mouvementées de l'art antique. Heureusement, l'auteur de ce chef-d'œuvre, plus soigneux de la gloire que ses confrères, ou ayant la conscience de la belle chose qu'il venait de terminer, a signé son nom : *Agasias d'Éphèse, fils de Dosithée*, sur le tronc d'arbre qui sert de support à sa figure.

La position est celle d'un homme qui se fend pour porter un coup, dont le bras droit se retire en arrière pour avoir plus de force, et dont le gauche se lève, soutenant le bouclier qui doit recevoir la parade. Tous les muscles sont tendus, toutes les fibres palpitent, et les nobles ressorts qui mettent en jeu ces belles formes saillent avec un relief et une vigueur extraordinaires. Ce n'est pas là, comme dans l'Hercule, la force brutale et grossière, mais

l'élan que donne le courage de l'âme, une jeune et virile organisation. Cependant quelque admirable que soit cette statue, on y devine déjà la décadence prochaine. Ce n'est plus cette sérénité divine, ce calme souverain, ces formes augustes des beaux temps de l'art; le désir du mouvement, l'inquiétude de l'effet, nous ne savons quelle fièvre d'exécution, un effort pour exprimer au delà des moyens de la sculpture montrent que les données naturelles vont s'épuiser et ont besoin d'être rajeunies.

La tête de la Vénus d'Arles est charmante et semble regarder quelque chose qu'elle tenait dans sa main gauche. Girardon, qui a restauré cette jolie statue, a mis dans cette main un miroir, pensant qu'une femme ne pouvait regarder qu'elle-même avec tant d'attention, et dans l'autre il a logé une pomme, la fameuse pomme « à la plus belle. » Des antiquaires pensent que le miroir doit être le casque d'Énée ou de Mars, et la pomme une pique, comme la Vénus Victrix du cachet de César. Quoi qu'il en soit, la statue a infiniment de grâce et d'élégance. Un spinthère entoure son bras; sa draperie, froncée à petits plis sur les bords, s'enroule autour de ses hanches et de ses cuisses avec beaucoup de souplesse et de style, et le marbre du mont Hymette a gracieusement gardé jusqu'à nos jours les délicats ornements de la tête.

La Polymnie s'enveloppe dans sa draperie avec

une sévérité si coquette, un style si féminin, une antiquité si moderne, qu'on croirait voir une femme de nos jours s'arrangeant et se groupant dans son châle de cachemire. Quel merveilleux jet! comme l'étoffe suit avec une obéissance amoureuse les ondulations du beau corps qu'elle recouvre, mais qu'elle ne cache pas! comme les plis se plissent, s'élargissent, filent ou s'arrêtent à propos! Quelle élégance et quel esprit! On dirait que cette draperie pense.

Courbée sur un rocher de l'ancre Cocyrium, où elle s'appuie, la belle Muse, dans une pose d'une grâce pensive, attend et cherche l'inspiration qui ne tardera pas à lui venir, pour peu que l'inspiration ait du goût.

Cette délicieuse statue, que le temps, cet imbécile, ce brutal, ce barbare, ce bourgeois, avait misérablement maltraitée, a été restaurée avec beaucoup de discrétion et de bonheur par Augustin Penna.

Il y a encore une foule de statues admirables ou charmantes qu'il serait trop long de décrire. L'*Hermaphrodite*, couché sur son matelas de marbre; l'*Isis*, de basalte, avec ses délicieux pieds de jaspe; la *Melpomène*, de Vellebris; le *Marsyas écorché*, l'*Hercule à gaine*, d'un caprice si vigoureux; le *Portrait de Julia*, la fille d'Auguste, si finement drapée; l'*Achille*, d'une beauté si mâle; l'*Appo-*

*line*, ce délicat éphèbe dont une femme envierait la beauté; le *Repos éternel*, d'une langueur et d'une *morbidezza* si adorable, gracieuse figure que les anciens substituaient au hideux squelette qui symbolise la mort dans les idées chrétiennes, et une foule de bas-reliefs, de vases, de trépieds, d'autels d'un goût exquis et d'un style superbe, qui montrent à quel point de perfection était arrivée cette civilisation antique, et quelle religion favorable c'était pour les arts plastiques que le polythéisme anthropomorphe de la Grèce et de Rome. Il faut l'avouer, le christianisme n'a pas fait fleurir la sculpture, et il faut attendre la Renaissance pour continuer le siècle de Périclès, et Michel-Ange pour reprendre le ciseau des mains de Phidias.

(*La Presse*, 27 juillet 1850.)

IV

LE MUSÉE FRANÇAIS  
DE LA RENAISSANCE

---

Nous avons fait une rapide revue de notre musée antique ; un recensement de nos richesses en sculptures modernes sera plus utile peut-être, en rappelant des chefs-d'œuvre beaucoup moins connus quoique aussi précieux. Les salles de la Renaissance, désignées jusqu'ici, on ne sait trop pourquoi, sous le nom de Musée d'Angoulême, ont pour entrée actuelle un froid vestibule au bas de l'escalier de Henri II.

Ces salles, un peu humides, un peu désertes, tantôt ouvertes, tantôt fermées, suivant les nécessités où les caprices des administrations qui se sont succédé au Louvre, n'attiraient que médiocrement le public dominical. L'antique est tellement connu pour avoir le monopole de la belle sculpture, que tel va s'ennuyer consciencieusement dans les salles grec-

ques ou romaines, qui oserait à peine s'aventurer dans celle-ci, et cependant elles sont infiniment nationales, puisqu'à l'exception de Michel-Ange, tous les artistes dont les œuvres s'y trouvent sont des maîtres de France.

Jusqu'au siècle de François I<sup>er</sup>, la sculpture ne fut qu'un auxiliaire de l'architecture. Les statuaires ou plutôt les imagiers, comme on les appelait, suspendaient leurs figures aux ogives des cathédrales, où des niches innombrables, pareilles à des nids de dentelle, attendaient des populations de pierre à chaque coin de ces merveilleux édifices. La sculpture perdait peu de chose à cette association, et le génie puissant des architectes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles inspira de la manière la plus heureuse celui des sculpteurs qui ornèrent les cathédrales de Reims, Chartres, Amiens, Bourges et tant d'autres.

C'est donc sur les monuments eux-mêmes qu'il faut étudier la statuaire française jusqu'à la Renaissance. Les charmantes figures qui décorent les églises gothiques perdraient infiniment à être déplacées du lieu qu'elles occupent pour venir prendre rang dans un musée. Le caractère, le sentiment, le goût les distinguent plutôt que la science de la forme et du dessin. Le sculpteur non plus que le peintre n'avaient pas encore appris à secouer le joug de l'architecte et à se passer de lui, pour marcher isolément et avec indépendance dans leurs propres allures.

Le *xvi<sup>e</sup>* siècle arrive, avec lui l'émancipation intellectuelle et l'étude de l'art antique.

De cette combinaison nouvelle jaillissent, comme autant de germes longtemps comprimés, les frondaisons les plus touffues, les plus luxuriantes, les fantaisies les plus adorablement mélangées de pédantisme naïf et d'érudition ignorante. On peut dire que les Jean Goujon, Germain Pilon, Anguier, Jean Cousin et autres furent les Ronsard, les Dubellay, les Amadis Jamyn et les Antoine Baif de leur art. Sous prétexte d'imitations grecques, ils nous dotèrent d'œuvres charmantes ou fantasques. Le grand mouvement avait pris en Italie son premier essor. Florence fut son point de départ, Florence, que le génie et l'or des Médicis enrichirent des premières collections d'antiques. Aussi prit-elle la question au sérieux, et cet élan arriva-t-il en trois bonds à Michel-Ange.

Michel, grand nom qu'on ne devrait prononcer qu'en se découvrant comme Newton, quand il disait : « Dieu ! » De ce terrible et divin artiste, la France possède bien peu de chose ! L'Italie, comme une mère jalouse, a gardé sur son cœur presque tous les chefs-d'œuvre de son illustre enfant. C'est grâce à la générosité de Robert Strozzi, qui fit à François I<sup>er</sup> ce présent magnifique, que nous possédons deux figures de captifs en marbre, destinées au tombeau de Jules II.

François I<sup>er</sup>, au lieu de garder précieusement ces

chefs-d'œuvre, en fit à son tour largesse au connétable Anne de Montmorency, qui en orna son château d'Écouen. Après la mort de Henri de Montmorency, son fils, les Captifs furent enlevés par le cardinal de Richelieu, qui les transporta dans son château. Ils passèrent de là *dans les jardins* du maréchal de Richelieu, à Paris. Comprend-on qu'on ait osé exposer des objets si inestimables aux injures de l'air, de la gelée, des mille intempéries de notre climat froid et pluvieux ?

Pendant la Révolution, dit la notice qui retrace ces détails avec un sang-froid de notice, « délaissés et méconnus, ces chefs-d'œuvre allaient être vendus à des marchands. M. Lenoir l'apprit et les sauva... » Gloire à M. Lenoir ! Nous demandons que le nom de M. Lenoir soit gravé en lettres d'or sur le socle des Captifs, comme sur tant de monuments que ce respectable citoyen a préservés, au péril de ses jours.

Enfin, grâce à Dieu, les voilà bien et dûment remisés sous les voûtes hospitalières et nationales du Louvre, d'où aucune vicissitude ne les fera plus sortir, nous l'espérons bien. Les *Deux captifs* de Michel-Ange, comme toutes ses autres sculptures, sont égaux, sinon supérieurs à tout ce que l'antiquité nous a légué de plus parfait, de plus admirable. Phidias et Praxitèle sont Phidias et Praxitèle ; laissons-les ce qu'ils sont, nous avons horreur des comparaisons. Michel-Ange n'a près d'eux qu'une légère

infériorité, c'est d'être né une vingtaine de siècles plus tard, inconvénient dont il se corrige tous les jours.

Encore un millier d'années, et l'on comprendra qu'un contemporain de Jules II ait pu avoir autant de génie que des Athéniens contemporains de Périclès. Ces deux sublimes figures expriment, comme jamais ciseau humain n'a su le rendre, l'angoisse, la douleur morale, l'ennui profond, la mélancolie nostalgique, toutes les tortures, toutes les humiliations de la captivité.

L'une, d'une nature vigoureuse mais un peu commune et d'une musculature puissante, se tord sous les replis d'une courroie qui lui enlace le corps et les bras. Mais briser ces liens fragiles ne serait qu'un jeu pour cet athlète; on sent que sa rage se consume impuissante contre une étreinte mystérieuse dont cette faible entrave n'est peut-être que l'emblème ingénieux. Son compagnon, dont les formes élégantes et soutenues rappellent sans imitation servile les Bacchus, les Méléagre et les lutteurs antiques, est dans une attitude moins contrainte que celui-là, mais exprime peut-être une douleur plus profonde, plus immense. Sa belle tête, un peu rejetée en arrière, s'incline sur son épaule droite comme un lis après une pluie d'orage; ses yeux se ferment.

Cherche-t-il dans le sommeil un instant d'oubli? se dérobe-t-il au monde extérieur pour contempler le

sombre tableau de son âme désolée? Cette tête s'abrite sous le bras gauche, qui se lève et se replie derrière le col avec un geste plein de grandeur et de désespoir. Sa main droite vient se poser sur sa poitrine comme pour en comprimer le gonflement plein d'angoisse. Cette main, étudiée avec amour, est un chef-d'œuvre. Chacune des parties de ce beau corps est un poème et mériterait un hymne spécial.

A l'enthousiasme qui vous saisit au premier coup d'œil succède peu à peu une rêverie involontaire qui vous fascine comme une effluve magnétique. Bientôt et comme malgré soi, on se sent entraîné par cette contemplation jusque dans le monde obscur des douleurs mystérieuses et inénarrables. Aucun maître n'a su faire penser comme Michel-Ange. En ceci les côtés incompréhensibles et bizarres de sa fantaisie viennent en aide aux conceptions de son génie si audacieux, et pourtant si savant, si éclatant d'une raison supérieure.

Ainsi, la tête de l'une de ces figures que nous essayons de décrire est restée à l'état d'ébauche. Le masque, d'une grosseur presque monstrueuse, à cause du linceul de marbre sous lequel il demeure à jamais enseveli, se dessine par des plans formidables et d'une physionomie déjà empreinte de rage et de douleur. Dans le second, des jambes, des cuisses, merveilleusement travaillées, précieusement finies, sont encore d'un côté engagées dans leur gangue de marbre; et

cependant, rien n'était plus facile en apparence que de suivre et continuer la forme indiquée. Du bloc à peine dégrossi qui sert d'appui au second captif, sort presque informe encore, mais toujours puissante et caractéristique, l'ébauche d'une tête de singe... Que veut dire ce singe ?

Les pieds des deux captifs sont restés engagés dans le marbre, comme si le poids ou l'effort de leur corps les eût fait enfoncer dans une molle argile ; ces pieds sont presque à l'état de bas-reliefs. Ce qui a donné lieu à ce préjugé assez généralement répandu que Michel-Ange travaillait en plein bloc, au hasard, et se trouvait fort dépourvu quand il s'apercevait qu'il n'avait pas bien calculé ses proportions, ce qui le réduisait à ces sortes d'expédients d'écolier. Il n'en est rien. Il restait assez de marbre pour faire, si on eût voulu, des pieds parfaitement dégagés du sol. La plinthe des statues, actuellement encastrée dans le piédestal, sera mise à nu pour prouver que ce sacrifice, cette quasi-absence de pieds, est le résultat d'une volonté expresse.

Maintenant, ces morceaux laissés imparfaits par Michel-Ange à presque toutes ses statues, ces accessoires inintelligibles, tout ce qui, chez cet homme colossal, surprend et confond notre imagination, était-ce le résultat d'un calcul qui nous échappe ou d'une bizarrerie réelle, comme il semblerait à notre vue un peu trop faible pour pénétrer dans les profondeurs

d'un pareil génie ? Si Vasari, son contemporain, son ami, n'a pas su nous expliquer ces énigmes, comment en trouverons-nous le mot ? A présent nous ne pouvons qu'admirer, rêver et nous taire.

O altitudo, ô sublimitas !

Du vivant de Michel-Ange, et après sa mort, cent artistes habiles se taillèrent des individualités sur le patron amoindri de la sienne. Une ou deux générations entières se nourrirent des miettes de l'orgie de ce génie sans pair. Une colonie florentine vint s'établir à Fontainebleau, cette heureuse ville qui aurait dû rester la métropole des arts en France, tant elle semble faite exprès pour cette paisible destination, avec ses poétiques ombrages, ses murailles rocheuses et le riant exil de ses bois.

Les maîtres français que nous citons plus haut se ressentirent tous plus ou moins de cette Italie improvisée à soixante kilomètres de Paris. Il règne entre tous les statuaires de cette époque un air de famille qui rend leurs œuvres souvent difficiles à distinguer entre elles ; néanmoins, dans cette pléiade, Jean Goujon nous paraît avoir des émules recommandables, mais pas un égal. Sa célèbre *Diane*, entourée de barbets, qui étaient les *hounds* du temps, mais qu'aujourd'hui les aveugles seuls se réservent pour les chasses aux décimes, malgré

quelques sécheresses d'exécution, est un morceau d'une tournure souverainement élégante et magistrale.

Nul statuaire ne possède à l'égal de celui-ci le génie décoratif avec toutes ses ressources, toutes ses souplesses. Les salles du Louvre, que nous parcourons avec le lecteur, nous montrent encore bon nombre de bas-reliefs, où de beaux corps de nymphes et de naïades ondoyantes et serpentine se tordent dans les attitudes les plus charmantes. A l'extérieur comme à l'intérieur, le Louvre est le vrai monument de Jean Goujon. Toute la façade orientale de la cour, la plus élégante et la plus ornée, est criblée de bas-reliefs de ce statuaire, l'une de nos plus belles gloires nationales.

Non loin de lui marche Germain Pilon, dont la forme est peut-être moins savante, mais qui ne lui cède en rien comme charme et comme fantaisie. Le célèbre groupe des *Trois Grâces*, que tout le monde a vu, est une des plus charmantes inventions de la sculpture moderne. C'est l'échantillon véritable, le type le plus pur de la manière de ce maître, dont le Louvre possède en outre de magnifiques portraits. Nous sommes forcé de mentionner seulement pour mémoire Barthélemy Prieur, les Anguier, Francheville, auteur des *Quatre Nations enchaînées*, qui se voyaient jadis place des Victoires, puis à l'Institut, puis aux Invalides....

Nous ne pouvons même pas nous arrêter devant les superbes tombeaux de Philippe de Chabot et de sa femme, par Jean Cousin. Le siècle de Louis XIV nous réclame, c'est-à-dire Puget, car Girardon, Coysevox et autres, très habiles praticiens, d'ailleurs, sont loin d'offrir cette physionomie, cette allure de race qui dénonce l'homme de génie au premier chef, chez Puget. D'abord peintre, puis sculpteur de poupes de navire, à Marseille, sa patrie, Pierre Puget est devenu le plus grand statuaire de son époque, et peut-être l'artiste le plus franchement français dont nous puissions nous glorifier.

En effet, la manière du Puget ne procède d'aucune autre. Il a, le premier chez nous, donné au marbre l'aspect vrai de la chair. Sous son marbre palpitant courent le sang et la vie; quand on y porte la main, on est surpris de le trouver rigide et froid. Le Milon de Crotoné qu'un lion dévore, tandis qu'une de ses mains est retenue par la rude étreinte d'un chêne, se débattant, crispé comme un arc, jetant au ciel son cri désespéré, est peut-être la plus furieuse chose que la sculpture ait produite. Le *Diogène et Alexandre*, grand bas-relief rapporté de Versailles et maladroitement placé dans l'antichambre d'un vestibule; le *Jeuve Hercule*, reconquis par M. Jeanron, l'ex-directeur des musées, et ramené en triomphe du palais du Luxembourg, où il gisait

piteusement dans quelque coin; enfin, un groupe de petites proportions, telles sont les œuvres que le musée possède de Puget, ce sculpteur qui tient à la fois des peintres flamands par la vie, et des Espagnols par la puissance de son naturalisme sauvage. On vient tout récemment d'y amener l'*Andromède*, ce groupe magnifique qui s'effritait à la pluie et au soleil sous une charmille de Versailles. C'est M. de Niewerkerke, le directeur actuel, qui a eu cette heureuse idée, car la mousse, cette lèpre du marbre, aurait fini par dévorer cette merveille.

Le siècle de Louis XV est représenté, dans les salles françaises, par quelques morceaux remarquables. Nous ne citerons, pour aujourd'hui, qu'une *Diane chasseresse* de Houdon, qui représente au vif madame de Pompadour. Les rois de France semblent avoir une prédilection toute particulière à travestir leurs maîtresses en Diane. Celle de François I<sup>er</sup> et de Henri II avait au moins son nom pour prétexte à ce déguisement, qui, du reste, allait fort bien à madame de Pompadour. Nous acceptons volontiers ce beau bronze comme portrait, et nous regretterions d'apprendre que le beau Houdon se soit montré trop galant courtisan, mais *chi lo sara?* Parmi les bustes de la même époque, qui en a produit d'excellents, brille en première ligne celui du chevalier Gluck. C'est vivant comme un pastel de Latour; on contemple cette belle tête avec une sécu-

rité bien agréable, en songeant que Gluck n'a jamais pu être autrement que cela.

Nous aurions pour Canova une admiration et une estime bien plus grandes, s'il n'avait été le père de toute une école fade et ratissée, sous prétexte de correction, et dont Pradier a eu peine à nous sortir. Les mauvaises choses dont il a été cause nous gâtent un peu les bonnes qu'il a pu faire. Il nous est impossible, même en face des meilleures œuvres de cet artiste éminent, de nous défendre de ce sentiment, quelque injuste qu'il soit.

Nous avons essayé d'établir, dans notre énumération rapide et incomplète, un ordre à peu près chronologique et retraçant la suite de l'histoire de la sculpture en France. Jusqu'ici, cet ordre a manqué au rez-de-chaussée du Louvre, comme il manquait dans les galeries de peinture avant les heureuses classifications établies par M. Villot. Il est absurde de voir la *Biblis* de M. Dupaty dans la même salle que la *Diane* de Jean Goujon; un tombeau en plâtre dans celle de Michel-Ange. Les tombeaux retourneront avec les moulages de Bruges et d'Espagne, et chaque époque aura son musée indépendant, avec son entrée particulière sur la cour du Louvre et sa désignation au-dessus de cette entrée.

Musée assyrien, musée égyptien, créé avec des fragments inconnus et exhumés non pas vraiment des sables de Memphis et de Karnack, mais des

caves et des magasins du Louvre ; musée éginétique, etc., etc. Chacun pourra désormais aller droit à son but d'étude ou de promenade, sans avoir le dédale complet du Louvre à traverser. On nous dit qu'il est question de placer au milieu de cette cour la fontaine des Innocents, chef-d'œuvre de Jean Goujon. Nous faisons les vœux les plus vifs pour qu'elle vienne remplacer ce malencontreux piédestal dégarni. Les piédestaux sont chanceux par le temps qui court. Les héros qui les occupent courent de grands risques d'en être vite et souvent dépossédés et remplacés par d'autres qui déplaisent toujours à quelqu'un. Une fontaine ne déplaît à personne et offusque tout au plus les ivrognes. Pindare ne disait-il pas déjà, il y a quelque trois mille ans : « L'eau est une très bonne chose, en vérité. »

(*La Presse*, 24 août, 1850.)

V

## LE MUSÉE ESPAGNOL

I

Le mot de Louis XIV : « Il n'y a plus de Pyrénées ! » n'a jamais été vrai pour l'Espagne en matière d'art. Les Pyrénées, malgré l'installation au delà de leurs crêtes d'une dynastie bourbonienne, n'avaient nullement abaissé leurs sommets neigeux et, se dressant comme un rideau impénétrable, dérobaient la Péninsule aux yeux de l'Europe. La permanence de la guerre civile, les paysages gardés par des factieux ou des bandits, les récits vrais ou imaginaires de périls à courir, de privations à supporter, rendaient, il y a quelques années, un voyage en Espagne aussi hasardeux