

Le Milon de Crotoné de Puget

J'ai choisi de parler du *Milon de Crotoné* de Puget (fig. 13) pour deux raisons : premièrement parce que cette œuvre est incontestablement l'œuvre la plus célèbre de l'artiste et qu'elle constitue l'un des éléments fondamentaux à la reconnaissance de Puget comme un artiste de premier plan dans l'histoire de la sculpture européenne. Et comme un grand nombre de thèmes de ce Colloque proposent des études relativement spécialisées de divers aspects de la production si variée de Puget, le sculpteur, le peintre et l'architecte, il m'a paru qu'il ne serait pas inutile de le présenter au meilleur de sa forme. En second lieu — et c'est sans doute la raison la plus importante de mon choix —, j'ai le sentiment que le véritable message de cette œuvre est assez différent du sens qu'on lui attribue généralement dans diverses études portant sur ses sculptures.

La genèse du *Milon* est complexe. Le sujet lui-même est un sujet de second plan, en fait rarement illustré dans l'histoire de l'art, et le caractère et la composition de l'œuvre sont originaux¹. Ces données de base sont à l'origine de bien des interprétations. La puissance dramatique du morceau nous a valu des catégorisations du *Milon* qui ne sont souvent que des réactions hautement personnelles du critique et de l'interprète, d'ailleurs fréquemment contradictoires. Je crois qu'un résultat plus tangible peut être obtenu si l'on essaie de reconstruire les buts et les méthodes de Puget à l'époque de cette création. C'est ce que je voudrais essayer de faire mainte-

1. Pour une discussion en détail des sources littéraires dont Puget aurait pu s'inspirer, voir : K. HERDING, *Pierre Puget, das Bildnerische Werk* (Berlin, 1970), p. 95-96.

nant. Cet éclairage se fonderait en somme sur la personnalité et l'expérience artistique de l'artiste, ce qui est également important, sur les circonstances spécifiques dans lesquelles cette œuvre a vu le jour.

Puget a dû concevoir le *Milon* peu après le 23 décembre 1670, date à laquelle on sait qu'il reçut avec un débordement de joie l'annonce de la permission, octroyée par Colbert, de faire une sculpture en marbre pour le roi². Le sujet avait été déterminé avant avril 1671, date à laquelle le sujet de l'œuvre fut soumis au ministre³. Ces dates sont extrêmement importantes parce qu'elles expliquent très exactement pourquoi Puget entreprit ce travail, les circonstances particulières de la commande, et le contexte artistique dans lequel le *Milon* doit être apprécié. La commande paraît comme une sorte de geste de réconciliation de la Cour envers Puget. Jusqu'à une date très récente, Puget n'exerçait plus aucune charge officielle, et en février 1670, Colbert annonçait qu'il lui faudrait consulter le roi sur la possibilité de redonner à l'artiste ses fonctions à l'Arsenal de Toulon⁴. Dans l'été de 1670, Puget quitta l'Italie et revint en France⁵. Les documents nous montrent clairement qu'à cette époque ses attributions furent redéfinies⁶. Il fut chaleureusement reçu et investi d'importantes fonctions. Cette atmosphère de bonnes relations, qui fait place aux sombres périodes de son départ en 1669, est incontestablement liée à la nature de la commande dont il bénéficie. Dans ce qui constitue une entorse exceptionnelle aux habitudes de la Cour à cette époque, Puget eut permission de choisir lui-même son sujet et d'en dessiner un projet. En règle générale, les sculpteurs de la Cour travaillaient alors d'après des dessins de Le Brun et de son atelier. La raison de cette remarquable concession en 1670 semble donc tenir dans la recon-

2. Arch. Nat. Marine, B³ 9, fol. 320 (imprimé dans les *Archives de l'Art Français*, VII, IV, p. 286).

3. Arch. Nat. Marine, B³ 11, fol. 124 (imprimé *ibid*).

4. Arch. Nat. Marine, B² 11, fol. 188. Ce document n'a pas été publié, ainsi je cite une phrase de la lettre de Colbert au président du Parlement d'Aix-en-Provence, le 21 mars 1670, « ...Je parlerai au Roy du S^r Puget que vous avez disposé a revenir en France pour y demeurer, et vous feray scavoir au premier jour ce que Sa Majeste aura resolu a son égard... »

5. Arch. Nat. Marine, B³ 9, fols. 155 verso et 156 (imprimé dans les *Archives de l'Art Français*, VII, IV, p. 274).

6. P. ex. Arch. Nat. Marine, B² 12, fol. 320 (imprimé *ibid*, VII, IV, p. 277).

naissance, par Colbert, de l'importance du travail de Puget à l'Arsenal et être destinée, en faisant hommage à l'artiste, à stimuler son zèle dans ses fonctions régulières.

A Puget lui-même cette commande a dû paraître comme la chance de sa vie, enfin arrivée. Cela est clair si l'on se reporte à ses activités antérieures. L'été de 1668, il décida d'utiliser ses fonctions à l'Arsenal de Toulon pour le bénéfice personnel de son art qui dépassait de beaucoup son titre officiel de décorateur naval des bateaux de guerre du roi. Il songea immédiatement à se faire connaître comme architecte⁷. Le moment semblait bien choisi, l'architecture florissant sous la férule du jeune roi Louis XIV qui faisait construire le nouveau Louvre et transformer Versailles. Quand Puget reçut enfin en 1669 permission de construire une étuve, il choisit un site et un style propres à un palais et s'attira finalement la colère de la Cour par cette extravagance⁸. Il est évident que l'étuve constituait pour Puget l'occasion de faire montre de ses talents artistiques et que, dans ce but, à cette époque déjà, il était prêt à prendre des risques.

Ce que nous connaissons du caractère et de la carrière de Puget concorde totalement avec l'interprétation de ces événements autour de 1670. Le but de ses années d'apprentissage, par exemple, semble avoir été de devenir un maître dans l'art de la décoration navale plutôt que d'atteindre la perfection dans quelque art plus noble⁹. Toute sa vie d'ailleurs, il se comporta en homme d'affaires avisé, administrant les biens de son frère, réalisant des opérations d'affrètement et des investissements immobiliers¹⁰. Je crois qu'il est raisonnable d'admettre que Puget considérait le développement de sa carrière en termes d'avancement dans le monde du gouvernement

7. Je parle ici du grand dessin pour Marseille, mentionné par exemple dans le document Arch. Nat. Marine, B³ 7, fol. 371 verso. (*ibid.*, p. 251).

8. Voir O. TESSIER, "Agrandissements et Fortifications de la Ville de Toulon", dans *Bull. de la Soc. Acad. des Sc. Agr., Arts et Belles Lettres du Département du Var*, 1871, p. 377 sv. et voir G. WALTON, "Les dessins d'architecture de Puget pour la reconstruction de l'arsenal de Toulon", dans *L'Information d'Histoire de l'Art*, septembre-octobre, 1965, p. 162-174. Un dessin de l'Étuve s'y trouve.

9. Voir WALTON, "Puget et l'Italie" dans *Arts et Livres de Provence*, 78 (1971), p. 61-67.

10. Voir p. ex. WALTON, "Documents Inédits aux Arch. dép. du Var", dans *Arts et Livres de Provence*, 78 (1971), p. 174-175.

ou des affaires. Il n'est donc pas surprenant qu'un tel homme ait pu placer son désir de réussite au-dessus des impératifs d'un développement harmonieux de son art et qu'il se soit tourné à nouveau d'enthousiasme vers la sculpture quand se présenta l'occasion qui pouvait le porter au sommet de cette profession.

Sa perspicacité et son habileté dans les affaires lui furent des atouts certains quand il se mit à la conception de ce *Milon* destiné au roi. Mais on peut douter que Puget ait reçu une éducation très satisfaisante. Bien qu'il se plaise à marquer ses ouvrages de citations grecques ou latines, sa bibliothèque personnelle semble avoir été fort réduite¹¹. Un tel défaut n'aurait pas gêné sérieusement un artiste italien de l'époque, mais il en était tout autrement en France où la tradition académique continuait à considérer les grands arts plastiques comme des disciplines des humanités. Enfin les conditions particulières de son apprentissage de la sculpture peuvent nous incliner à croire qu'en dépit de ses cinquante ans d'âge, Puget n'avait pas encore atteint toute sa maturité artistique. Certes il avait réalisé quelques œuvres brillantes pour des protecteurs génois, entre 1665 et 1670, mais ces œuvres exécutées dans un style berninésque ne pouvaient convenir à la Cour de France. C'est François Girardon qui avait précisé ce problème à ce moment-là, il disait dans une lettre de Gênes à Colbert, du 2 janvier 1669, à propos des œuvres génoises de Puget : « Il y a beaucoup d'art dans ce qu'il fait... Si on veut y chercher le beau naturel et la belle draperie, cela n'y est pas... »^{11a}. Et en plus on peut se demander si sa technique dans le marbre n'était pas défectueuse, étant donné que les échecs dans l'exécution du *Persée et Andromède* et du relief d'*Alexandre et Diogène* sont bien documentés¹².

11. Dans la maison de Fongate il ne possédait que six livres d'après l'inventaire fait au moment de sa mort. Voir L. LAGRANGE, *Pierre Puget* (Paris, 1868), p. 303.

11 a. Voir : P. FRANCASTEL, *Girardon*, Paris, 1928, p. 45.

12. Voir les entrées du Catalogue de HERDING, *op. cit.*, p. 173-176 et 178-179. M. HERDING a dit oralement au sujet de l'*Assomption de la Vierge*, qui se trouve actuellement à Berlin, que le relief est si délicat que cela le rend presque impossible à transporter sans le casser.

La personnalité de Puget apparaît alors dans cette intelligence et ce bon sens qui lui font saisir ces difficultés, les affronter et les résoudre en grande partie d'une manière que l'on peut bien qualifier de géniale. Il comprit parfaitement bien qu'une œuvre destinée au roi ne pouvait rien avoir de semblable avec celles qu'il avait auparavant exécutées pour ses patrons génois.

Il en était tellement conscient que, si nous comparons son *Immacolata* de 1670 avec le *Milon*, conçu en 1671, il apparaît extrêmement difficile, même pour un connaisseur, de reconnaître que ces deux œuvres sont du même auteur. Le *Milon* est incontestablement le résultat d'un examen auquel s'est livré l'artiste sur le genre d'ouvrage qui recevrait les faveurs de la Cour. Sur cette merveilleuse aptitude de Puget à apprendre et à s'adapter, il n'y a aucun doute.

Deux facteurs principaux jouèrent en faveur de Puget dans la conception du *Milon*. D'une part, ayant pendant plus de deux années cherché l'occasion de prouver à la Cour son habileté de sculpteur, il avait eu tout le temps de réfléchir aux caractères désirables d'une œuvre qui devait l'y rendre célèbre. Non moins importants, et d'ailleurs liés à cela, étaient les avantages que lui procuraient ses fonctions à l'Arsenal de Toulon. Bien qu'éloigné de la Cour, il gardait à Toulon des contacts fréquents avec les arbitres des élégances à Versailles. A plusieurs reprises, en fait, Puget s'occupa de superviser les projets de décorations de navires de Le Brun et de Girardon¹³. Il lui était donc loisible d'étudier de près les préférences artistiques de la Cour de France, et la sculpture qu'on y pratiquait. En fait, je crois que, loin d'être l'œuvre d'un provincial isolé, le *Milon* se présente comme la solution d'un problème commun aux sculpteurs français de l'époque, à savoir l'état d'infériorité dans laquelle leurs œuvres étaient tenues par rapport à la grande peinture historique. En se livrant à ce projet, Puget se montre donc fidèle à ses ambitions, en voulant réaliser une œuvre qui ennoblisse la sculpture contemporaine et l'établisse, lui, son auteur, au premier rang de ses artistes.

13. Voir note 6.

Ce problème auquel Puget se trouve confronté en essayant de rivaliser avec la peinture de l'époque s'était probablement défini aux alentours de 1666 dans les projets et l'exécution du groupe statuaire d'*Apollon et les Muses* destiné à la grotte de Thétis à Versailles, œuvre de Le Brun, Girardon et quelques autres¹⁴. Cette œuvre veut être une sorte de peinture à la Poussin, en pierre. Les sculpteurs durent en tirer l'enseignement que cette évocation de tableaux complets ne pouvait se faire, dans un groupe de statues sur socle, que par une dépense énorme et en utilisant plusieurs statues de marbre. Même dans ce cas, les possibilités de situer l'action dans son décor étaient limitées, tandis que l'évocation d'une atmosphère d'ensemble restait irrémédiablement compromise sans les ressources de la couleur.

Puget semble donc s'être accroché à ce qui faisait la force de la sculpture, c'est-à-dire la tradition antique. Il chercha et trouva un exemple ancien et célèbre qui combinait l'autorité de la grande sculpture antique d'envergure scénique, et ce sujet narratif de caractère sérieux si important dans la peinture française depuis Poussin. Le groupe représentant la mort du prêtre troyen Laocœon et de ses fils (fig. 14), aujourd'hui au musée du Vatican, avait été fréquemment analysé et constamment admiré par l'Académie comme un chef-d'œuvre¹⁵. Il présentait les qualités d'une grande œuvre antique porteuse d'un profond enseignement philosophique et moral. Ettliger a défini ces qualités comme celles d'un *exemplum doloris*, la représentation grandiose d'un fait d'héroïsme stoïque¹⁶. Et il cite cette remarque morale de Sénèque, qui, dit-il, pourrait servir parfaitement de commentaire à cette œuvre : « Dans l'occurrence de la douleur, dit Sénèque, la principale précaution à prendre est de s'abstenir de toute faiblesse, acceptation servile ou à la manière des femmes, et par-dessus tout, de ne jamais se laisser aller à des débordements à la Philoctète. Un homme en certaines circons-

14. Sur la grotte de Thétis, voir A. MARIE, *La Naissance de Versailles* (Paris, 1967), vol. 1, p. 65-80.

15. P. ex., Van Obstal a parlé aux séances de l'Académie, en 1667, de la figure centrale du groupe. A. Félibien a publié cette conférence dans « Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, pendant l'année 1667 » (Paris, 1668).

16. ETLINGER, "Exemplum Doloris..." *De Artibus Opuscula*, XL, *Essays in Honor of Erwin Panofsky* (Princeton, 1961), p. 121-127.

lances peut être tout au plus amené à gémir à haute voix. »¹⁷ Les auteurs du *Laocöon* avaient réalisé cette magnifique illustration d'une souffrance et d'une mort héroïques. Cette œuvre, de plus, dut sembler particulièrement bienvenue à l'époque où Le Brun venait de traiter de la représentation des passions dans les arts picturaux.

Mon sentiment est que Puget se décida alors à créer un *Laocöon* moderne¹⁸. Son choix, qui se porte sur l'histoire de Milon, était particulièrement heureux puisque ce sujet lui permettait de décrire la mort tragique d'un homme dans toute la force de l'âge, soudainement et absurdement traqué, puis tué par des bêtes sauvages, réplique exacte du thème de *Laocöon*. De plus ce sujet était peu connu, et aucune de ses interprétations bien connue. Le bonheur de ce choix fut donc total, puisqu'il proposait ce contrepoint exact recherché par le sculpteur, tout en lui laissant la liberté d'innovations personnelles, car il n'y avait aucun danger que cette œuvre fût considérée comme une sorte de copie. Ce choix démontre enfin à quel point et avec quelle rapidité le sculpteur s'était pénétré des mots d'ordre de l'esthétique française de l'époque.

Comme Herding l'a montré, il y avait en Italie une certaine tradition qui utilisait le thème de Milon¹⁹. On peut ajouter une source de la composition de Puget plus précise que celles citées par Herding. Puget s'est inspiré d'une tradition introduite en France dans une estampe faite d'après une peinture de Pordenone (fig. 15)²⁰. Un petit bronze du début du xvii^e siècle (fig. 16), assurément d'origine française, étant donné que la tête de Milon est celle d'Henri IV, montre que cette composition de Pordenone était connue

17. SENECA, *Tusculanae Disputationes*, II, XXIII, 55.

18. Le fait que *Milon* a été inspiré par le *Laocöon* avait été remarqué dans le manuscrit de Jean de Dieu au commencement du xviii^e siècle, texte cité par LAGRANGE, *op. cit.*, p. 190.

19. HERDING, *op. cit.*, p. 96-97.

20. BARTSCH, XII, P. VI 237.70. L'attribution de Bartsch à Giorgione est incorrecte. Le tableau original avait été vendu à Londres en 1968, et portait à ce moment-là l'attribution à Pordenone de Fiocco.

dans le pays de Puget²¹. L'importance de ce modèle est capitale, car il est à l'origine de l'un des traits les plus originaux du *Milon*, à savoir l'ouverture centrale de la composition.

Les conceptions de Puget dépassent — bien entendu — ce modeste modèle. Il y démontre sa connaissance stylistique du *Laocöon* et même des grands styles de la sculpture antique, organisant son œuvre à partir d'un certain nombre de figures homogènes dans ce qu'on appelle maintenant un baroque hellénisant. Trois œuvres, au moins, retiennent son attention, donc, en plus du *Laocöon*, l'*Hercule Farnèse* et le *Torse du Belvédère*. Mais Puget comprit aussi qu'il fallait s'échapper de l'imitation toute simple, et dans la composition de Pordenone il vit la possibilité d'un traitement de la pose inconnu de l'antiquité classique. La composition de l'œuvre montre ce fervent désir de l'artiste d'intégrer diverses sources. Il cherchera à traduire un sentiment aigu de douleur physique dans le corps de son personnage en montrant Milon essayant avec sa jambe de se dégager du tronc d'arbre fatal. En cela, il rivalise avec les traits mêmes auxquels on attribuait la beauté du groupe de *Laocöon*, mais d'une façon fortement originale.

Il semble donc que Puget n'a pas seulement cherché à égaler mais à surpasser le *Laocöon*. Ce trait est à remarquer aussi dans d'autres aspects de l'œuvre. Il apparaît clairement à la lecture de certains auteurs du xvii^e siècle, comme Roger de Piles, que la nudité du personnage était ressentie comme un défaut important de l'œuvre antique²². Ce trait est en effet contraire à l'expression du decorum chère à l'époque, selon laquelle il est invraisemblable que ce grand-prêtre soit nu au moment de sa mort, qui survient au milieu de la célébration d'un sacrifice. Choissant de représenter Milon nu après son triomphe aux Jeux Olympiques, Puget était évidemment dans une situation plus favorable.

21. Le bronze est chez le commerçant Cyril Humphris à Londres. M. Humphris m'a gentiment donné la photo reproduite ici.

22. R. DE PILES, *Abrégé de la Vie des Peintres* (Paris, 1699), p. 142-144. (Les remarques sur *Laocöon* se trouvent dans la Vie de Du Fresnoy).

Il est même possible que Puget ait voulu créer une œuvre résolument moderne. Peu de temps auparavant, en 1667, une controverse sur la nature du héros s'était déclarée à la suite de la présentation de l'*Andromaque* de Racine. Dans sa préface, Racine, invoquant les Anciens, s'était déclaré pour un héros "humain", point de vue absolument rejeté par les continuateurs de Corneille²³. Or, il ne fait pas de doute que Milon appartient à ce type de héros racinien, puisque sa mort avait été causée par cet orgueil et ce défi hautain de pouvoir de sa main arracher le tronc d'arbre fatal. Dans ce sens, Milon n'est pas seulement racinien par l'idée qu'il représente. Le choix de ce sujet, antique de thème et d'inspiration stylistique, complète le parallélisme d'idées du sculpteur et du tragédien. De la sorte, le *Milon* appartient parfaitement aux traditions de l'art français dans les années 1670.

C'est aussi à ce moment et à la Cour que Puget destinait le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* (fig. 17), et cette œuvre est constamment placée dans le même contexte que celui du *Milon*. Également destinée au roi, et sans doute inspirée par les mêmes rêves et les mêmes ambitions, l'*Alexandre* peut donc nous aider à opérer une sorte de vérification de l'interprétation du *Milon*. Un examen même superficiel nous y montre l'existence de deux des principaux traits que je crois avoir soulignés dans le *Milon*, à savoir le même souci de rivaliser en sculpture avec la peinture, et le désir de produire une œuvre conforme aux canons esthétiques qui sont ceux de la Cour à cette époque.

La solution du bas-relief lui-même, qu'elle ait été trouvée dès les premières ébauches, ou qu'elle soit, comme Herding le propose, une trouvaille de dernière heure, marque clairement que l'*Alexandre et Diogène* est une œuvre destinée à s'apparenter à l'expression picturale²⁴. Bien plus, le sujet lui-même, autant que le caractère grandiose adopté pour une scène que l'Antiquité voyait comme la rencontre presque intime de deux hommes, apparaissent comme des choix destinés à gagner l'adhésion de Le Brun. Ce n'est sans doute que par hasard que le sujet ainsi choisi, s'il n'apparait

23. J. RACINE, *Andromaque* (Paris, 1668), préface, et la préface de l'édition de 1676.

24. La date du projet du bas-relief de 1676 proposée par HERDING, *op. cit.*, reste douteuse, étant donné que le dernier chiffre de la date de l'inscription du dessin de Marseille n'est point visible. L'inscription qu'il publie (fig. 10, p. 137) est une restauration.

pas dans les épisodes traités par Le Brun pour Louis XIV, constitue l'objet d'une peinture exécutée par ce dernier plusieurs années auparavant pour un amateur privé. Mais c'est la description par Puget de cette rencontre du roi et du philosophe devant une porte de la Cité — d'une envergure tout à fait nouvelle pour ce sujet, et d'ailleurs très dans la tradition des *Justices de Trajan* — qui nous révèle que Puget essaya de se hausser à l'évocation de cette pompe et de ces cérémonies dans lesquelles baignent les évocations royales des *Alexandre* de Le Brun. On peut même soutenir que, comme le *Milon*, le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* était conçu comme la transposition moderne, personnelle et efficace, d'une grande œuvre antique. Les larges dimensions et la disposition générale de l'œuvre s'apparentent de façon frappante à un type d'œuvre antique qui était de nouveau à la mode depuis le milieu du siècle. Je veux parler ici des grands bas-reliefs romains comme ceux de Marc-Aurèle au Capitole. L'Algarde s'en était inspiré dans son célèbre *Léo et Attila* en 1650.

Ce n'est pas non plus un hasard si l'un de ces bas-reliefs, aujourd'hui à la Villa Albani et dont nous avons ici la reproduction, s'intitule *Alexandre et Diogène* (fig. 18). D'après une récente suggestion, ce titre aurait été ajouté postérieurement à l'époque d'une restauration, mais peut-être était-ce avant l'époque de Puget — en tout cas cette restauration même peut avoir été influencée par une ancienne tradition sur le sujet²⁵. Ce qui est frappant et ce qui laisse penser à un rapport direct entre ces exemples, c'est la présence, dans les deux cas, de la porte d'une cité comme décor à l'action. Ce modèle permettrait d'expliquer les libertés prises avec la lettre du texte antique à une époque où même le grand Poussin fut blâmé pour avoir supprimé dans la peinture de *Rébecca au Puits* plusieurs chameaux là où la Bible les mentionne. Sans pouvoir m'attarder, dans ces propos consacrés au *Milon*, sur le traitement hautement original de l'*Alexandre*, je crois qu'on pourra admettre que le sujet choisi par Puget posait, dans cette rencontre du roi et du philosophe, les mêmes questions philosophiques et morales caractéristiques du *Milon*.

²⁵ W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertum in Rom* (Tübingen, 1966), 11, n° 1.444. À cause de cette date tardive du sujet, HERDING, *op. cit.*, p. 112, note 612, a douté de l'importance de l'influence du relief de la Villa Albani sur Puget.

Une question demeure. On doit en tout cas reconsidérer totalement certaines estimations antérieures du sens du *Milon*. Beaucoup de travaux considèrent l'œuvre dans le contexte de sa tardive inauguration à Versailles en 1683. On y voit une œuvre d'avant-garde annonçant le Rubénisme tout proche²⁶. Je ne nierai certes pas l'influence du *Milon* sur la sculpture des Rubénistes, mais je crois que l'énorme succès de l'œuvre à ce moment-là fut en quelque sorte fortuit, sa chance résidant dans l'élection de ce sujet, d'après un modèle très exactement choisi pour ses qualités académiques.

Cela ne diminue en rien, toutefois, la stature du *Milon*. Je pense simplement que le succès provient de ce bonheur total des choix de l'auteur, désireux de réaliser une sculpture qui puisse valablement rivaliser avec la tradition picturale des années 1670. Ce fut Le Brun lui-même — et ce n'est certainement pas un hasard — qui expliqua au roi les beautés de l'ouvrage²⁷. Puget avait gagné l'adhésion de celui à qui il avait voulu plaire. Et c'est encore dans ce souci de Puget, à mon avis fondamental, de porter la sculpture à la haute place qu'occupait la peinture académique, que je vois s'affirmer, à part pendant une brève période d'enthousiasme romantique d'ailleurs désordonné les fondements plus authentiques de la postérité de l'œuvre. Ce succès s'affirme depuis le XVII^e siècle dans les morceaux de réception à l'Académie. Le genre dramatique qu'illustre le sujet du *Milon* ou sa plastique puissante dans l'œuvre de Puget ont été maintes fois suggérés à l'imitation des jeunes sculpteurs par les jurys académiques. Falconet lui-même semble avoir été tellement convaincu de la dette de la sculpture moderne de son temps envers le *Milon* de Puget que dans son morceau de réception il s'est ingénié à le moderniser²⁸.

Guy WALTON.

26. P. ex., A. BLUNT, *Art and Architecture in France, 1500-1700* (Harmondsworth, 1953), p. 221-222.

27. La lettre de Le Brun à Puget avait été publiée par J. BOUGEREL, *Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes célèbres de Provence* (Paris, 1752), p. 35-36.

28. Le *Milon* de Falconet est actuellement au Louvre. Pour la pensée de Falconet concernant Puget, voir A.-B. WEINSHENKER, *Falconet : his Writings and his Friend Diderot* (Genève, 1966), *passim*. Falconet a dit à propos de notre sujet : « Le Puget a étudié le *Laocöon* sans doute et d'autres antiques... » (*Œuvres Complètes* (Paris, 1808), vol. 1, p. 27-28.

^{**} Je voudrais exprimer ma reconnaissance profonde à l'Université de New York qui a payé mon voyage au Colloque Puget pour présenter cette communication.



Fig. 13. — Puget, *Milon de Crotonne*. Paris, Musée du Louvre.

(Cl. Roger Viollet)

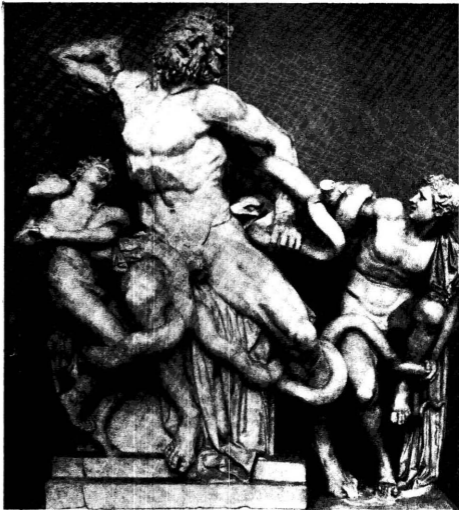


Fig. 14. — Agesandre, Athénodore,
Polydore de Rhodes, *Laocöon*,
Rome, Musée du Vatican.

(Cl. Mus.)

Fig. 15. — D'après G.-A. Pordenon
Milon de Crotone.





Fig. 16. — Sculpteur anonyme français du 17^e siècle, *Milon de Crotoné*.
(Cl. Cyril Humphris, Londres)



Fig. 17. — Pierre Puget, *Alexandre et Diogène*. Paris, Musée du Louvre.
(Cl. Bulloz)

Fig. 18. — Sculpteur anonyme du I^{er} siècle de notre ère,
Alexandre et Diogène. Rome, Villa Albani.

