

EXPLICATION
D'UNE
INSCRIPTION GRECQUE

TROUVÉE

DANS L'INTÉRIEUR D'UNE STATUE ANTIQUE DE BRONZE.



PARIS.
IMPRIMERIE ROYALE.

MDCCLXXXIII.

EXTRAIT DES MÉMOIRES DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
TOME XV, 2^e PARTIE.

EXPLICATION
D'UNE
INSCRIPTION GRECQUE

TROUVÉE DANS L'INTÉRIEUR D'UNE STATUE ANTIQUE DE BRONZE;

AVEC

DES OBSERVATIONS SUR QUELQUES POINTS DE L'HISTOIRE DE L'ART

CHEZ LES ANCIENS.

PAR M. LETRONNE.



PARIS.
IMPRIMERIE ROYALE.

—
M DCCC XLIII.

EXPLICATION

D'UNE

INSCRIPTION GRECQUE

TROUVÉE

DANS L'INTÉRIEUR D'UNE STATUE ANTIQUE DE BRONZE.

§ I. OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES SUR CETTE STATUE ET SUR LA DÉCOUVERTE DE L'INSCRIPTION.



Dans le courant de l'année 1834, le savant antiquaire M. James Millingen fit transporter à Paris une statue qu'il avait achetée à Livourne, peu de temps après qu'elle eut été trouvée par des pêcheurs, dans la mer, auprès de Piombino. Le musée royal du Louvre ne tarda pas à en faire l'acquisition.

Cette statue¹, un peu au-dessous de nature puisqu'elle n'a que 1^m,32 de hauteur, représente un jeune homme debout, nu, la main droite étendue et renversée la paume en dessus, la main gauche fermée, ayant jadis tenu un arc ou un flambeau. A la roideur de la pose, à l'arrangement de la coiffure, et à plusieurs autres caractères, on juge

¹ Il en existe un très-bon dessin dans l'atlas des *Annali dell' Instituto archeologico*, pl. I.VIII et LIX. Le simple trait qu'on

voit ici, et ceux des pages suivantes, ne servent qu'à indiquer la pose des figures; ce qui suffit à mon objet.

qu'elle est traitée dans cet ancien style auquel on reconnaît les ouvrages de l'art grec exécutés avant l'époque de Phidias.

Le mérite du travail assigne à cette statue un rang distingué parmi les œuvres de la sculpture antique; et, comme il n'existe aucune figure de style archaïque et de cette dimension exécutée en bronze, on peut la mettre au nombre des plus rares morceaux que possèdent les musées européens.

Dès son arrivée à Paris, les artistes et les antiquaires s'accordèrent dans leur admiration pour les beautés de cette statue. Les premiers se contentèrent de ce sentiment et s'y reposèrent; les autres allèrent plus loin : ils voulurent savoir quel personnage elle représente. Est-ce un simple mortel, un héros ou un dieu? Le style archaïque qui la distingue est-il primitif ou d'imitation? Deux questions dont la solution devait intéresser vivement la curiosité des antiquaires, et qui touchaient, principalement la seconde, aux points les plus délicats de l'archéologie comme de l'histoire de l'art.

Sur la première question, de très-habiles antiquaires pensèrent que la figure représente, non pas un dieu, mais un jeune athlète¹ ou un jeune *dadouque* (porte-flambeau), un *daphnéphore* (porte-laurier), ou bien un adolescent vainqueur dans les lampadophories².

Je ne pus me rendre à cette opinion. Dans un mémoire publié en 1835³, je montrai qu'elle est inconciliable avec une inscription grecque incrustée en lettres d'argent sur le pied gauche. Cette inscription se composait jadis de trois lignes; mais la première a été presque entièrement effacée, lorsque,

¹ Éd. Gerhard, dans le *Bulletino dell' Instituto archeologico*, ann. 1832, p. 196. *archeolog.* tome V, page 193 et suivantes.

² Lettre à M. Millingen, dans les mêmes *Annali, etc.* t. VI, p. 198-236.

dans les temps anciens, on eut besoin de souder les deux pieds, qu'un accident avait séparés des jambes; de cette première ligne, il ne subsiste que quelques vestiges des deux lettres finales (ΟΣ) lesquelles doivent appartenir au nom du particulier qui a consacré la statue à Minerve. Il ne reste donc plus que deux mots entiers représentés ici dans la grandeur de l'original :



ΑΘΑΝΑΙΑ
ΔΕΙΚΑΤΑΝ

« [Un tel] à Minerve¹, produit d'une dîme; » dans cette phrase elliptique il manque, selon l'usage, le verbe, *a dédié*, et le substantif, *la statue*; ellipses qui se remplissent facilement². Il me parut bien difficile de croire qu'on eût employé le produit d'une dîme pour l'exécution de la statue d'un particulier. Il résultait donc de ces deux mots seuls une preuve que cette figure représentait une divinité; ce qu'indiquait également la

¹ L'absence de l'iot muet après le datif ΑΘΑΝΑΙΑ est un trait important, sur lequel je reviendrai plus bas. Voici une inscription semblable et disposée de même:

ΠΑΝΑΡΙΣΤΑ Παναρίστια
ΑΡΤΑΜΥΤΙ Ἀρτάμυτι (Ἀρτέμιδι)
ΔΕΚΑΤΑΝ. δεκάταν.

(Böckh, *Corp. inscr. græc.* n° 1172.) On peut encore citer celle-ci : ΕΜΒΑΡΗΣ ΘΕΩΝ ΜΑΤΡΙ ΔΕΙΚΑΤΑΝ (Ross, dans les *Annali dell' Instituto archeol.* t. XIII, p. 22); et cette autre, où le nom de la divinité manque, mais où le verbe est exprimé :

ΣΩΤΛΕΙΑ Σωτέλεια

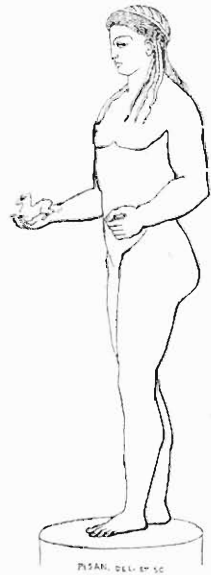
ΔΕΚΑΤΑΝ δεκάταν
ΑΝΕΘΗΚΕ. ἀνέθηκε.

Je lis Σωτέλεια avec M. Keil (*Analecta epigraphica et onomastica*, p. 128), au lieu de Σωτέλεια, que propose M. Ross (*Allgem. Literaturzeitung*, 1838, n° 41). Dans une quatrième, les noms de plusieurs particuliers sont suivis chacun de ces mots, qui expriment une dîme à Minerve : Ἀθηναίη δεκάτην (*Corp. inscr.* n° 2660). Le nom du donateur de la statue était souvent exprimé. (Pausan. v, 27, 1; viii, 42, 9, etc.)

² On trouve la phrase complète, entre autres, dans le premier vers d'une inscrip-

pose de la main droite renversée la paume en dessus ; car, d'après un curieux passage d'Aristophane¹, c'était un des caractères auxquels on reconnaissait les *statues des dieux*, d'être debout, étendant leur main renversée (ἐστίνκεν ἐκλείονισα τὴν χεῖρ' ὑπίσταν). Le pouce rapproché de la main annonce l'intention d'y faire tenir une phiale ou patère qui se plaçait ou s'ôtait à volonté ; car il ne reste sur la main aucun indice que cette phiale, ou tout autre objet, y ait été attachée à demeure.

Mais quelle divinité représentait cette statue ? Le rapprochement de plusieurs figures analogues me sembla mettre hors de doute que c'était *Apollon*.



En premier lieu, il existe une figurine en bronze, au Musée britannique, tellement semblable à notre statue par la pose et le style, qu'on dirait qu'elles appartiennent toutes deux au même type². Le personnage s'y montre avec des formes masculines, la poitrine large et bombée, le corps trapu, les membres forts et musclés ; or, il n'est pas possible de douter que cette figure, qui porte sur la main droite un jeune faon, ne soit, ainsi qu'Ottfried Müller l'a reconnu³, l'Apollon *Philésius* que Canachus avait sculpté pour le temple d'Apollon Didyméen de Mi-



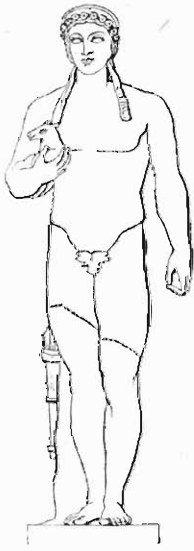
let, et qui est représenté sur les médailles de cette ville.

tion que Pausanias a lue sur le piédestal d'une statue de Jupiter en bronze, à Olympie : Κλειτόριοι τὸ δ' ἄγαλμα ΘΕΩΙ ΔΕΚΑΤΑΝ ἀνέθηκαν. (Pausan. v, 23, 6.) • Les habitants de Clitor ont dédié AU DIEU cette statue, PRODUIT D'UNE DIME •

¹ *Eccles.* v, 777 sq.

² *Specimens of ancient sculpture*, vol. I, pl. XII.

³ *Handbuch der Archæologie*, § 86 ; *Kunstblatt*, 1821, n° 16, etc.



Le même type se retrouve avec peu de changement, 1° dans cette statue de style archaïque du musée Chiaramonti, publiée par M. Édouard Gerhard¹, qui y reconnaît également une reproduction de l'Apollon Philésius²; 2° dans ce petit simulacre d'Apollon qu'on voit sur le



bas-relief du musée Pie-Clémentin, dont le sujet, selon Visconti³, est Ménélas offrant à Apollon les armes d'Euphorbe; 3° dans



cette autre figure qu'on voit au revers d'une médaille d'Égine, et qui reproduit certainement la statue en bois (ξόανον) d'Apollon nu, ouvrage, dit Pausanias, exécuté

selon le style égénétique (τέχνης τῆς ἐπιχωρίου), et qui ornait le temple d'Apollon Pythien de cette île⁴.

Ces rapprochements, auxquels on pourrait facilement en ajouter d'autres⁵, mettent hors de doute l'identité ou l'analogie de tous ces types, et établissent le sujet de notre statue. C'est donc une figure d'Apollon qui avait été dédiée à Minerve; et, comme on avait objecté⁶ qu'il était contraire aux usages de l'antiquité de *dédier* la statue d'un dieu à une autre divinité, je citai beaucoup d'exemples de pareilles dédicaces; par exemple, une statue de Jupiter⁷ et une autre d'Hercule⁸ dédiées à Esculape; des statues de Minerve⁹, des Dioscures, de Jupiter et de Neptune¹⁰ consacrées dans le temple d'Apollon à Delphes. A l'en-

¹ *Antike Bildwerke*, Taf. 11.

² Böttiger, *Archæol. und Kunst*, etc. S. 110.

³ *Mus. Pio Clem.* t. V, p. 23. éd. de Milan.

⁴ Pausanias, II, 30, 1.

⁵ Par exemple, une statue archaïque d'Apollon qui, de la collection Choiseul-Gouffier (Dubois, *Catalogue*, n°40, p. 15), a passé

dans le Musée britannique (*Synopsis of the contents of the Brit. Mus.* 15th Room, n° 2).

⁶ *Annali dell' Instituto arch.* t. V, p. 200.

⁷ *Mus. Veron.* p. xxxviiij.

⁸ Böckh, *Corpus inscr. græc.* n° 1794.

⁹ Pausanias, x, 10, 1.

¹⁰ *Id.* x, 9, 7.

trée de celui d'Esculape, à Sicyone, Pausanias avait vu des statues de Pan et de Diane¹; dans un autre temple du même dieu, on trouvait des statues d'Apollon, d'Hercule, d'une muse, de Diane, de la Fortune, etc.².

L'abondante chevelure de notre statue est encore un des caractères qui distinguaient Apollon, le dieu *intonsus*, *crinitus*, *ἀχερσεκόμης*, *ἀχειρεκόμης*, qu'on représentait dans l'âge de l'adolescence, avant l'époque où les jeunes gens, devenant *éphèbes* ou adultes, consacraient leurs cheveux dans un temple. Quant à l'agencement singulier de cette chevelure, il était traité d'après le système artificiel connu par les autres figures de style ancien, dont le front se couronne de boucles roulées avec symétrie; et qui portent derrière la tête les cheveux pendants, divisés le plus souvent en deux mèches, ou réunis dans une natte, ou bien relevés en une espèce de chignon et terminés par une rosette élégante, comme on peut le voir dans ce trait, qui représente la tête, vue par derrière. Sur ce premier point, les antiquaires les plus exercés se rendirent à mon opinion.



Quant à la seconde question, relative à l'époque où fut exécutée la statue, il y eut également dissidence.

On soutint qu'elle est bien réellement de style primitif; conséquemment qu'elle a dû sortir de quelque une des écoles d'Argos, de Sicyone ou d'Égine, antérieures à Phidias³.

Encore sur ce point je fus d'un avis différent. La figure, renversée dans la mer à la suite de quelque naufrage, pendant le transport, soit de Grèce en Italie, soit d'un point de l'Italie

¹ Pausanias, II, 10, 2.

² *Id.* IV, 31, 10.

³ *Annali dell' Istituto archeologico*, t. V, p. 208 et 209.

à un autre, y était certainement restée couchée sur le dos; car toute la partie postérieure est d'une parfaite conservation; tandis que le devant du torse porte les marques des coups de rames ou de crocs des pêcheurs, sans parler d'un enfoncement assez considérable sur le pectoral droit, produit par la chute d'un corps très-lourd, tel qu'une ancre. Or, en examinant avec soin la figure dans tous ses aspects, il me parut impossible de méconnaître l'empreinte de deux styles différents, caractère qui se retrouve dans toutes les œuvres d'imitation produites en Grèce ou en Italie, bien longtemps après l'époque à laquelle semble appartenir le style de leur exécution; telles, par exemple, que la Pallas¹ (et peut-être aussi la Diane²) d'Herculanum. Si, d'un côté, la roideur de l'attitude, l'ajustement de la tête, et quelques parties de la figure répondent assez bien à ce que dit Cicéron des œuvres du vieux Canachus : *Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem*³; d'un autre côté, le travail du dos et de toute la moitié inférieure présente une délicatesse, un modelé fin et large tout à la fois, qui décèlent l'influence des grandes écoles de Praxitèle et de Lysippe. Il y avait donc là un mélange et comme une lutte de deux styles différents. Les connaisseurs qui prirent la peine de vérifier cette remarque la trouvèrent exacte et en adoptèrent la conséquence.

Mais à cet indice se joignait une preuve décisive; car il n'y avait pas moyen de douter que l'inscription ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ ne fût du temps même de l'exécution de la figure. Or, la forme des caractères, sur laquelle je reviendrai plus bas, annonce démonstrativement une époque postérieure à Alexandre. Dès lors je dus regarder comme certain que le style de la statue est d'imitation, et qu'elle doit avoir été exécutée,

¹ Dans Millingen, *Ancient unedited monuments*, pl. VII.

² *Museo real Borbonico*, t. II, tav. 8.

³ *In Brut.* c. XVIII, § 70.

soit en Grèce, soit en Italie, plus ou moins de temps après l'époque des tables d'Héraclée, qui sont postérieures à l'an 300 avant Jésus-Christ¹. C'est à cette opinion que furent ramenés plusieurs savants antiquaires, dont le suffrage devait avoir d'autant plus d'autorité à mes yeux que d'abord ils y avaient été plus contraires. La question en resta là, et parut dès lors décidée.

Ce court résumé des discussions auxquelles donna lieu l'examen archéologique de cette figure était nécessaire pour que l'on pût justement apprécier la portée historique de la découverte qui vient d'être faite tout récemment d'une inscription grecque dans l'intérieur de la statue. Comme cette découverte, unique en son genre, mène à plus d'une conséquence intéressante pour l'histoire de l'art chez les anciens, il importe d'en connaître exactement les circonstances, afin de bien établir les conditions du problème archéologique qu'elle soulève et que je vais tâcher de résoudre.

Je transcrirai d'abord le récit détaillé que m'en a transmis M. Dubois, sous-conservateur du Musée des antiques.

Paris, 22 septembre 1842.

« Placée depuis son acquisition dans la *spina* d'une galerie ouverte des deux bouts, la statue votive d'Apollon ne tarda pas à se couvrir d'efflorescences qui attaquèrent plusieurs points où se trouvaient les fissures dans le bronze, et particulièrement sur le bord des paupières, seuls orifices restés ouverts, après la perte des yeux en argent ou en émail qui les remplissaient autrefois.

« M. le directeur des musées, informé de l'état alarmant de ce bronze, donna l'ordre de le frotter légèrement avec un corps gras. Ce remède extérieur ne produisit aucun effet. L'oxyde, enlevé, reparut bientôt aux mêmes places, nous laissant très-incertains sur les moyens à prendre pour arrêter une destruction qui paraissait devoir être aussi certaine que rapide.

¹ *Annali dell' Istituto, etc.* t. VI. p. 221.

« Nous restions donc sans espérance de guérir un mal dont la cause était inconnue, lorsque nous fûmes éclairés par une idée soudaine. Nous pensâmes que cette figure, ensevelie dans la mer peut-être pendant dix-huit ou vingt-siècles, pouvait y être demeurée couchée sur le dos¹, et s'être remplie peu à peu d'une vase saline, dont les exhalaisons corrodaient en sortant les seules ouvertures qui leur étaient offertes. Cette conviction bien établie, je reçus de M. le directeur l'ordre de faire transporter la statue dans l'atelier de restauration du Musée. En la sondant, on la trouva presque entièrement remplie de matières boueuses encore molles, mêlées de beaucoup de sable roulé.

« Mais ici, je dois me borner à transcrire l'exposé détaillé que les sieurs Rousseau, Moysse, Turpin et Descours, attachés à l'atelier de restauration, ont donné eux-mêmes de l'opération qui leur avait été confiée.

« Pour procéder à notre travail, disent-ils, d'après les instructions que nous avions reçues, nous suspendîmes le bronze par le milieu du corps, en parfait équilibre, au milieu du vide d'une échelle double, nous donnant ainsi le moyen de la faire basculer sans efforts, et selon le besoin qu'il pouvait y avoir de changer de direction. Ensuite, la plaçant perpendiculairement et la tête en haut, nous y introduisîmes par les yeux, à l'aide d'un entonnoir, la valeur d'un litre d'eau chaude, ne pouvant en faire entrer davantage dans cette figure, presque entièrement remplie d'une vase très-fine, un peu molle et mêlée de cailloux.

« Ce premier soin, et celui que nous prîmes également de diviser la terre à l'aide d'un crochet d'archal, amenèrent le lendemain de très-bons résultats : une première émission de boue de couleur grise nous permit d'augmenter la quantité d'eau employée à ce lavage, qui dura plus d'un mois, au bout duquel nous pûmes croire que la tête et la plus grande partie du torse étaient suffisamment nettoyées.

« Cette première partie du travail étant achevée, il nous restait à vider les cuisses et les jambes, auxquelles notre crochet ne pouvait parvenir. Nous pensâmes alors à chercher une autre issue que celle des yeux. On l'obtint en pratiquant un trou à travers le plomb qui sert à sceller un tenon moderne inséré dans le talon gauche, et, quoiqu'elle fût très-étroite, cette issue nous fut d'un grand secours. Nous y introduisîmes un gros fil d'archal entièrement droit, qui, après plusieurs tentatives et l'amollissement

¹ Cette conjecture est vérifiée par l'observation consignée plus haut (p. 7).

« successif de la terre, finit par se frayer un passage, et put être à volonté
« poussé jusque dans la tête. Ce fut à l'aide de ce nouvel agent, sans cesse
« remué et agissant sur une terre continuellement détrempée par l'eau ver-
« sée du haut, que nous achevâmes en partie notre tâche, qui fut terminée
« par des rinçages répétés. On doit regretter que ces mêmes moyens n'aient
« pas pu être employés pour la cuisse et la jambe droites, qui ne présentent
« malheureusement aucune issue.

« La quantité d'eau que peut contenir la figure, dans son état actuel, étant
« d'au moins dix bouteilles, et son vide étant d'une seule lorsqu'elle nous
« fut livrée, il résulte que nous avons obtenu une contenance de neuf bou-
« teilles de grandeur ordinaire, dont la valeur cubique peut être assez ri-
« goureusement déterminée.

« En achevant cet exposé de notre travail, nous avons à rendre compte
« de la découverte successive de quatre morceaux de plomb extraits de la
« statue.

« Ce fut vers les derniers jours de notre travail qu'une espèce de masse
« de forme irrégulière se présenta devant l'orifice des yeux. Ne pouvant
« l'extraire en l'attirant à nous, et ne pouvant pas supposer qu'elle fût digne
« du moindre intérêt, nous prîmes le parti de l'amoindrir. L'un de nous
« l'arrêta donc avec une pince, tandis qu'un autre la diminuait avec une
« lime. Le reste de ce morceau fut jeté ensuite dans les balayures de l'atelier,
« et malheureusement les recherches que nous avons faites depuis, par suite
« des instances de M. Dubois, n'ont obtenu aucun succès.

« Vers les derniers jours du mois d'août, deux autres fragments de même
« métal se présentèrent successivement : tous deux étaient déformés, et leur
« déformation fut, sans doute, fort aggravée par les moyens que nous dûmes
« prendre pour les extraire. M. Dubois, qui les vit le 29 du même mois, et
« à qui nous parlâmes pour la première fois du morceau détruit, surpris de
« cette trouvaille inattendue, se mit à redresser un de ces débris. Ayant cru
« remarquer, à travers l'oxyde qui le recouvrait, quelque trace de lettres
« grecques, il nous recommanda très-vivement la conservation et la mise à
« part des objets de ce genre qui pourraient se présenter; ensuite, il em-
« porta chez lui ceux qu'il voulait détordre et examiner.

« Le lendemain 30, M. Dubois revint de nouveau à l'atelier; il nous
« dit que les deux fragments qu'il avait déroulés faisaient partie d'une ins-
« cription plus longue, et nous recommanda de continuer nos recherches

« avec beaucoup d'attention. L'examen qu'il fit d'une sébile nouvellement remplie lui fit découvrir un troisième morceau qui était plié en deux. « Avant de sortir, il nous engagea à rechercher avec tout le soin possible les parcelles du fragment limé, et promit une récompense à ceux qui seraient assez heureux pour en rencontrer.

« Quelques jours après, M. Dubois fit transporter chez lui tout ce qui avait été recueilli dans les sébiles, et lava successivement ce qu'elles contenaient. Il nous dit qu'il n'y avait aperçu qu'une parcelle de limaille de plomb, provenant bien certainement de la partie détruite, qui était un peu plus longue que les trois autres fragments. »

« Conformément aux intentions de M. le directeur, je mets les trois fragments de plomb sous les yeux de M. Letronne, et je lui transmets en même temps tous les détails de la découverte, avec l'espoir qu'il saura bien nous révéler le mystère caché dans ces débris, que le hasard vient de rendre à la lumière. »

DUBOIS,

Sous-Conservateur des antiques du Musée

Il me semble que la révélation de ce *mystère*, comme l'appelle M. Dubois, sera bien près d'être complète si l'on peut d'abord restituer et expliquer les fragments de l'inscription; ensuite, déterminer, au moins approximativement, l'époque à laquelle se rapporte l'exécution de la figure; enfin, deviner le motif qui a fait placer une inscription dans l'intérieur d'une statue.

§ II. SENS ET OBJET DE L'INSCRIPTION.

Après avoir pesé toutes les circonstances du récit qui précède, je demeurai convaincu, avant tout examen, que nous avions là les restes d'une inscription qui devait nous apprendre le nom de l'auteur ou des auteurs de la statue. La perte du quatrième morceau, *plus long* que les autres, allait rendre impossible, sans doute, la restitution complète; mais on devait

être satisfait si, en assignant d'une manière certaine la place relative des trois morceaux conservés et du quatrième, on parvenait à savoir le sens de ce qui devait se trouver sur ce dernier, et à rétablir complètement ce qui existe sur les autres.

Et d'abord sur ce fragment :



les lettres ΗΝΟΔΟ proviennent nécessairement d'un nom propre, qui ne peut être que ΖΗΝΟΔΟΤΟΣ, ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ou ΑΘΗΝΟΔΟΤΟΣ, les trois seuls noms grecs qui conviennent à ces lettres. On conçoit cependant que le nom a pu être au génitif, puisque la finale manque. Dans ce cas, il désignerait le père de celui dont le nom au nominatif se trouvait auparavant, soit dans le morceau perdu, soit dans les deux qui restent. Mais l'incertitude n'a pas été de longue durée.

Dans l'hypothèse où ce nom serait celui d'un artiste, l'inscription devait se terminer, selon l'usage, par le verbe ΕΠΟΙΗΣΕ (*fecit*), ou ΕΠΟΙΕΙ (*faciebat*). Or, en effet, ce second fragment



finit par les lettres ΕΠΟ, qui sont les trois premières du verbe. Mais il n'y avait pas moyen de tirer ni ΕΠΟΙΗΣΕ ni ΕΠΟΙΕΙ de ces lettres; car, après ΕΠΟ, on trouve les restes parfaitement distincts non d'un Ι, mais d'un second Ο; il y a donc ΕΠΟΟ, ce qui conduit, avec toute certitude, à la leçon

ΕΠΟΟΥΝ (*faciebant*), pour ἐπιόουιν, orthographe principalement attique¹, très-ordinaire dans les inscriptions qui accompagnent les sculptures de toutes les époques, où l'on trouve souvent ΕΠΟΕΙ, ΕΠΟΕΕ, ΕΠΟΗΣΕ ou ΕΠΟΗΣΕΝ.

D'autres inscriptions trouvées en différents pays, et appartenant à tous les temps, fournissent une si grande quantité d'exemples de cette orthographe, que, par malheur, on ne peut tirer de cet indice aucune époque quelconque. Mais cette leçon indubitable ΕΠΟΟΥΝ ne révèle pas moins ce qu'il importait le plus de savoir. D'abord elle lève toute espèce de doute sur l'objet de l'inscription. Il est bien tel qu'on devait le supposer, c'est-à-dire qu'elle contenait le nom de l'auteur ou des auteurs de la statue. En second lieu, cette leçon montre que le fragment où elle se trouve était la fin de l'inscription, et qu'ainsi nous ne devons rien chercher au delà. Enfin le pluriel indique qu'il y avait auparavant le nom de *deux personnes*. La statue était donc l'œuvre de deux artistes qui avaient associé leur talent, association dont on trouve plus d'un exemple dans les auteurs anciens comme sur les monuments; et cela, à toutes les époques, depuis Dipœne et Scyllis, Théodore et Télèclès, Angéliion et Tectéus, qui vivaient au vi^e siècle avant notre ère, jusqu'à Cratère et Pythodore, Polydecte et Hermolaus, Pythodore et Artémon, qui travaillèrent deux à deux à orner de magnifiques statues les palais des Césars; enfin jusqu'à Agésandre, Athénodore et Polydore, tous les trois Rhodiens, qui exécutèrent en commun, au temps des premiers empereurs, le fameux groupe de Laocoon. Dans le nombre des ouvrages de la statuaire antique qui nous restent, il en existe au moins sept, dont six de l'époque romaine, qui portent une inscription indi-

¹ Gregor. Corinth. *De dialect.* pag. 75, *Gramm.* t. II, S. 324. — Dindorf, *Comm.* ibique Koen. — Cf. Buttman, *Ausführl. in Aristoph.* t. VI, p. 602, etc.

quant deux noms d'artistes, à savoir : 1° Aristéas et Papias d'Aphrodisias (auteurs des deux Centaures du Capitole¹), dont les noms ne sont suivis d'aucun verbe; 2° Euchir et Eubulide, Athéniens²; 3° Criton et Nicolas d'Athènes, qui ont sculpté à Rome une cariatide³; 4° les frères Phidias et Ammonius, auteurs du grand cercopithèque du Capitole⁴; 5° Héraclide et Hagnius, auteurs de la statue de Mars au musée du Louvre⁵; 6° [...]gène et Alex[as ou andros], auteurs d'une statue de Silène, trouvée à Gabies⁶; 7° les trois frères athéniens Dionysodore, Moschion et Adamas, qui, postérieurement à la cent cinquante-troisième olympiade, ou peut-être même après l'époque de la bataille d'Actium⁷, exécutèrent à eux trois une statue d'Isis⁸. L'aoriste ἐποίησαν suit les noms dans le deuxième exemple; mais dans les cinq derniers, on trouve le pluriel imparfait ΕΠΟΙΟΥΝ.

Tous ces exemples s'appliquent à des ouvrages en marbre. Il n'y a donc nulle raison d'admettre ici que les deux artistes, dont les noms précédaient sur notre inscription le verbe ΕΠΟΟΥΝ, fussent, comme on pourrait le croire, l'un le *sculpteur*, l'autre le *fondeur* de la statue, qui auraient associé leurs talents divers pour produire le même ouvrage. Cette association n'a en elle-même rien que de vraisemblable; elle serait d'ailleurs analogue à celle que nous trouvons si souvent exprimée sur les vases peints, où deux noms se trouvent suivis, l'un du verbe ΕΠΟΙΗΣΕ, désignant l'œuvre du potier; l'autre du verbe ΕΓΡΑΨΕ, celle du dessinateur des figures. Mais il

¹ *Mus. Capitol.* T. IV, tav. 32, 33.

² *Musée du Louvre*, n° 616; Clarac, *Inscr. pl.* XLI; *Corp. inscr.* n° 666; Cf. Ross, *Monum. d'Eubulide*; *Lettre à M. le colonel Leake*, Athènes, 1837.

³ Winckelmann, *Hist. de l'art*, VI, 5, 21.

⁴ Winckelmann, *Hist. de l'art*, I, 6, 63.

⁵ N° 470.—Clarac, *Inscr. Pl.* LVI, n° 114.

⁶ Ap. Visconti, *Mon. Gabin.* n° 12, p. 34.

⁷ Böckh, *ad Corp. inscr.* n° 2270, 2277, 2293.

⁸ *Id.* n° 2298.

faut renoncer à cette idée; car ces exemples mêmes montrent que, dans ce cas, il y aurait eu deux verbes exprimant les deux espèces de travaux, comme ΕΧΩΝΕΥΣΕ ou ΕΧΩΝΕΥΣΑΤΟ, celui du *fondeur*; et ΕΓΛΥΨΕ ou ΕΠΛΑΣΕ ou plutôt ΕΠΟΙΗΣΕ, celui du *statuaire*; tandis que le seul verbe *ἔ்பόουν* indique que les deux artistes étaient également des statuaires qui avaient mis en commun un talent du même genre ¹.

Avant ce verbe, il nous faut donc trouver deux noms. Les lettres ΟΕ qui le précèdent sont évidemment le reste d'un de ces deux noms ou d'un ethnique. J'ai essayé d'en rapprocher le premier fragment, qui porte le nom ΗΝΟΔΟ avec un Τ dans l'intervalle. Les lettres ΟΕ pouvaient être la fin; mais une difficulté s'oppose à cet arrangement. Avant ΟΕ, il y a sur le même morceau place pour deux lettres, de sorte que le Τ qui termine le premier fragment ne se lierait point à l'Ο du second, à moins qu'on ne suppose le nom [Ζ, Μ ou ΑΘ]η-

¹ Sur un vase de l'ancienne collection Canino, à présent au musée de Berlin, le double verbe se rencontre précédé du nom d'un seul artiste qui était à la fois *potier* et *peintre*. On y lit : ΕΧΣΕΚΙΑΣ (Ἐξέκίας) ΕΓΡΑΦΣΕ (ἔγραψε) ΚΑΠΟΕΣΣΕΜΕ (καὶ ἐποίησέ με) « Exécias m'a peint et m'a fait ». (Gerhard, dans le *Rapporto volcente, Annali dell' Istituto archeol.* t. II, p. 180. Levezow, *Verzeichniss der Antik-Denkm.*, etc. p. 123, n° 6519.) Sur une belle cylix ayant appartenu au prince de Canino, et que M. Millingen se propose de publier, on lit entre les anses, d'un côté :

ΛΝΑΝΚΝΤΕΗ et de l'autre, ΑΡ+ΙΚΝΕΗ
ΜΕΠΟΙΕΗΕΝ ΕΠΟΙΕΗΕΝ
(Γλαυκίτες μ' ἐποίησεν. Ἀρχικλῆς ἐποίησεν)

où le même verbe *ἐποίησεν* est pris dans

deux sens différents, la première fois exprimant le travail du potier, *Glaukytès*; la seconde indiquant celui du peintre, *Archiclès*. Le verbe est, dans ce cas, synonyme de *ἔγραψε*, qui suit ordinairement le second nom. Ce verbe *γράφειν*, qui rend l'idée particulière de peindre ou de dessiner, est ici remplacé par celui qui exprime l'idée générale de *faire*, que l'usage avait réservé pour les œuvres de la sculpture; car on ne connaît qu'une seule inscription, relative à un sculpteur, où le nom soit suivi du verbe spécifique *ἔγλυψε*; c'est toujours le générique *ἐποίησε* ou *ἐποίει* que l'on trouve. Au contraire, sur toutes les autres peintures antiques signées, c'est le spécifique *ἔγραψε* ou *ἔγραφε*, qui se lit, et non *ἐποίησε* ou *ἐποίει* : d'où vient cette différence? Quant à présent, je ne vois pas d'autre raison à donner que l'usage.

ροδότιος, finale insolite, sinon tout à fait inconnue pour les noms de ce genre¹. Mais, par la juxtaposition du troisième,



que terminent les lettres bien formées ΡΟΔ, nous avons certainement ΡΟΔΙΟΣ (de Rhode); c'est l'ethnique du second artiste dont le nom au nominatif ne subsiste plus que dans les trois lettres ΦΩΝ, reste évident d'un nom tel que ΔΗΜΟΦΩΝ, ΙΕΡΟΦΩΝ, ΚΑΑΛΙΦΩΝ, ΚΑΕΟΦΩΝ, ΝΙΚΟΦΩΝ, ΞΕΝΟΦΩΝ, ΛΑΟΦΩΝ, ΧΑΙΡΕΦΩΝ, ΑΓΛΑΟΦΩΝ, ΑΓΕΣΙΦΩΝ, ΜΗΤΡΟΦΩΝ, ΤΙΜΟΦΩΝ, ou tout autre ayant cette terminaison, mais qu'on ne peut plus rétablir à présent, car il se trouvait sur le fragment perdu; et, parmi les noms des artistes rhodiens que cite l'histoire de l'art, je n'en vois aucun qui se termine en ΦΩΝ ni même en ΩΝ. Ces artistes sont, en effet, Hermoclès, sculpteur d'une statue en bronze de Combabus²; Philiscus, auteur d'une statue d'Apollon qui ornait le temple d'Octavie³; Charès de Lindus, qui avait élevé le colosse de Rhodes; Agésandre, Polydore et Athénodore, auteurs du Laocoon.

Maintenant, il est clair que le fragment perdu était placé entre celui-ci et le fragment n° 1 où se trouve le nom de *Ménodote* ou *Athénodote* et *Zénodote*; en conséquence, que ce nom commençait l'inscription, qu'il était au nominatif, et désignait le premier des deux artistes. Ainsi, sans pouvoir dire

¹ Je n'en vois d'exemple que dans les inscriptions d'Orchomène où l'on trouve *Θιοδότιος*, *Ἀπολλοδώριος*, etc. (Böckh. *Corp. inser.* n° 1573, 1574. — Curt, dans

le *Rheinisches Museum* de 1842, S. 109.)

² Lucian. *De syria dea*, c. xxvi, p. 740. éd. Didot.

³ Plin. xxxvi, 5, § 34, éd. Sillig.

quels sont au juste les mots qui existaient sur le fragment perdu, nous sommes parfaitement sûrs du sens de ce qui devait s'y trouver. Les ouvriers ont annoncé qu'il était *plus long* que les autres. Ce témoignage est exact; car le fragment devait contenir de neuf à onze lettres, tandis que le plus long des trois autres n'en contient que six ou sept.

En effet, la terminaison en $\Phi\Omega\text{N}$, qui précède $\text{PO}\Delta\text{IO}\Sigma$, et qui est celle d'un nom au nominatif, nous avertit que l'artiste n'avait pas indiqué celui de son père; cette omission du nom paternel, fort commune sur les vases, les pierres gravées et les médailles, est plus rare dans les inscriptions qui accompagnent certaines productions de la statuaire; elle s'y trouve pourtant quelquefois, et elle s'explique par la nécessité de ménager l'espace, souvent très-circonscrit, dont le statuaire pouvait disposer; elle était surtout de nécessité quand il y avait deux noms d'artistes, comme ici; car, si l'on avait ajouté les noms paternels, il aurait fallu donner à la lamelle de plomb, qui avait au moins $0^m,35$ encore $0^m,20$ ou $0^m,25$ de plus; or elle était déjà bien longue pour sa largeur et son épaisseur.

Le premier nom [Z, M ou $A\Theta$] $\text{HNO}\Delta\text{OTOE}$ ne pouvait donc être suivi que d'un ethnique ou nom de pays : XIOE , EAMIOE , $\text{E}\Phi\text{ECIOE}$ ou tout autre de ce genre. Il est assez probable que le premier artiste était compagnon d'étude du second, sorti de la même école asiatique, et qu'il était d'une des villes ioniennes de l'Asie Mineure ou des îles voisines, par exemple d'Éphèse ou de Samos, qui produisirent tant de statuaires. Il faut, pour remplir la lacune, un minimum de quatorze ou quinze lettres, dont trois ou quatre au commencement du fragment n° 2. Le fragment perdu contenait donc dix à onze lettres; ainsi, il était *plus long* que les autres, circonstance expressément indiquée par les ouvriers, et que la restitution des autres

parties devait faire retrouver si cette restitution était juste.

En ne prenant donc que les éléments certains qui nous restent, et en laissant vide la lacune qu'on ne pourrait remplir que par hypothèse, on arrive à la leçon certaine :

1 ^{er} fragment.	Fragment perdu.	2 ^e	3
Μ, Ζ ou ΑΘ]ΗΝΟΔΟ	ΤΟΣ ΚΑΙ ΦΩΝ ΡΟΔ	ΙΟΣ ΕΠΟΟ[ΥΝ]

Z ou Ath ou M]énodote [né à . . . et . . .]phon né à Rhode, faisaient [la statue].

J'ai déjà dit qu'il faut renoncer à retrouver le nom de l'artiste rhodien; quant à l'autre, on connaît un nom qui se rapporte au sien, et qui est peut-être le même. C'est celui d'un certain Ménodote qui, avec son frère Diodote, tous deux nés à Nicomédie, avait exécuté une statue d'Hercule. Ils étaient fils de Boéthus, né à Chalcédoine¹, ciseleur et sculpteur, qui avait fait, selon Pausanias², une petite figure dorée placée dans le temple d'Olympie; selon Nicomède³, une statue d'Esculape; et, selon Pline⁴, celle d'un enfant étranglant une oie (*infans eximie anserem strangulat*), dont il y a plusieurs répétitions antiques⁵, entre autres l'enfant à l'oie du musée Capitolin⁶. Mais, quand les deux noms seraient les mêmes, ce qui est rendu incertain par la perte de l'initiale, il ne s'ensuivrait pas encore qu'il y eût identité entre les personnes, le nom de Ménodote n'étant pas rare, surtout parmi les Asiatiques, et n'étant d'ailleurs rattaché à aucun indice chronologique. Il est donc plus prudent de s'arrêter et plus sage d'avouer qu'on ignore.

On ne s'étonnera pas non plus de ce que deux artistes aussi

Et non à Carthage. Le changement de *Χαρχηδόμιος* (*Carthaginois*) en *Καλχηδόμιος* ou *Χαλχηδόμιος* (*Chalcédonien*), proposé par O. Müller (*Handbuch*, § 159, 1) est d'une évidente nécessité. La confusion de ces mots est perpétuelle. (V. Leutsch,

dans le *Rheinisches Museum*, t. II, p. 132.)

¹ v, 17, 4.

² *Anthol. Palat. Append.* n° 55 et 56.

³ xxxiv, sect. 19, § 84.

⁴ Visconti, *Opere varie*, t. IV, p. 167.

⁵ *Mus. Capitol.* t. III, pl. LXIV.

habiles que l'étaient les auteurs de notre figure d'Apollon soient restés inconnus jusqu'à présent, si l'on se rappelle, entre autres exemples analogues, Apollonius, fils de Nestor; Cléomène, fils d'Apollodore; Agasias, fils de Dosithée; Cléomène, fils de Cléomène; Phédimus, etc. à qui l'on doit le torse du Belvédère, la Vénus de Médicis, le Gladiateur Borghèse, la statue dite de Germanicus, le Ganymède du musée Chiaramonti, artistes dont les noms étaient complètement ignorés avant la découverte de ces chefs-d'œuvre.

Mais, si l'histoire nous manque, la grammaire et la paléographie nous restent. Elles vont nous prêter leur secours.

Il ne faut pas espérer d'arriver à une époque précise. Cette précision, qu'il serait, sans doute, curieux d'obtenir, n'est heureusement pas nécessaire pour décider la question importante pour l'histoire de l'art, celle de savoir si la statue est de style primitif ou d'imitation; si elle remonte au delà de l'école de Phidias, ou si elle a été exécutée à une époque quelconque après le temps d'Alexandre. Cette question décidée, une incertitude qui irait même à un siècle serait un point fort peu considérable. Or, dans cette limite, la question peut se résoudre d'une manière certaine, et l'histoire de l'art s'enrichir des faits qui en sortiront naturellement.

J'insisterai d'abord sur l'*imparfait* ΕΠΟΟΥΝ, au lieu de l'*aoriste* ΕΠΟΗΣΑΝ, en m'écartant à regret de l'opinion de Visconti, qui semble condamner d'avance, comme futile et vaine, la distinction que je vais établir. Car, à propos de l'inscription ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, qui se lit sur la pierre où est assis le fameux Torse du Belvédère, il dit : « Celui qui sait que les Grecs se servaient indifféremment des

temps de leurs verbes ne voudra pas trop subtiliser sur l'emploi de l'imparfait au lieu du passé¹. »

Je crois cependant que, si notre grand antiquaire avait eu l'idée de comparer les époques des monuments sur lesquels se trouve l'aoriste ou l'imparfait, dans la *signature* des œuvres de l'art, il aurait vu que l'emploi de l'un ou de l'autre, loin d'être, comme il le pense, à peu près indifférent, est soumis à une certaine règle qui souffre peu d'exceptions; et il aurait attaché, sans doute, plus d'importance à un caractère qui, s'il est bien établi, deviendra un principe, dont l'histoire de l'art pourra tirer plus d'une application utile.

J'ai remarqué (p. 14) que des sept exemples, à présent connus du verbe *ποιεῖν* ou *ποιῆν* au pluriel après deux noms d'artistes, un seul contient l'aoriste *ἐποίησαν*, et tous les autres offrent uniformément l'imparfait *ἐποίουν*. Cette grande rareté de l'aoriste pluriel peut surprendre, quand on trouve, à ce qu'il semble, presque indifféremment le singulier *ἐποίηει* ou *ἐποίησε*. D'où vient cette distinction entre le pluriel et le singulier? Cela tient-il à un pur caprice ou à une règle quelconque? C'est ce que je vais rechercher.

Les cinq exemples de l'imparfait *ἐποίουν* connus, avant que l'inscription nouvelle en ait révélé un sixième, concernent des ouvrages de sculpture de l'époque romaine, ou tout au plus des derniers temps de l'époque grecque. C'est également à la même période que s'appliquent les quarante-neuf exemples²

¹ *Mus. Pie Clém.* t. II, pag. 84, édit. de Milan. tions où les noms d'artistes sont suivis de l'imparfait *ἐποίηει*. Ce sont les seules que

² J'ai réuni, dans cette note, les inscriptions où les noms d'artistes sont suivis de l'imparfait *ἐποίηει*. Ce sont les seules que j'ai pu découvrir jusqu'à présent.

1. ΑΓΑΣΙΑΣ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ. (Statue dite du Gladiateur Borghèse.)
2. ΑΓΑΣΙΑΣ ΜΗΝΟΦΙΑΟΥ. (Plus bas, p. 29.)
3. [ΑΝ]ΤΙΟΧΟΣ[ΑΙΓ]ΙΝΑΙΟΣ. (Minerve de la villa Ludovisi.)
4. ΑΝΤΙΦΑΝΗΣ ΘΡΑΣΩΝΙΔΟΥ ΠΑΡΙΟΣ. (Statue trouvée à Milo. *Bulletino dell' Instituto archeolog.* 1830, p. 195; Böckh, *Corp. inscr.* n° 2435.)

où l'imparfait singulier *ἔποιε* se trouve employé. Sur ce nombre considérable, il y en a bien près d'une quarantaine qui sont démonstrativement de temps romain; les autres peuvent être un peu antérieurs : mais tous sont, à coup sûr, plus récents que le siècle d'Alexandre.

- 5.-6. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ. (Statue de jeune satyre de la collection du comte d'Égremont, à Pethworth. — Autre, d'Apollon; Visconti, *Mus. Pie Clém.* III, p. 246, note 1.)
- 7.-8. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΗΣΤΟΡΟΣ. (Torse du Belvédère. — Statue d'Esculape; (Spon, *Misc. antiq.*, p. 112.)
9. ΑΥΑΟΣ ΑΛΕΞΑ. (Pierre gravée, Visconti, *Mus. P. Clément.* III, p. 196, Milan.)
10. ΑΥΑΟΣ ΠΑΝΤΟΥΑΝΗΙΟΣ, ἀνδριαντοποιὸς ἐφέσιος. (Böckh, *Corpus inscr.* n° 339.)
11. ΑΥΡ. ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ. (Fragment de base trouvée à Amycles; papiers de Fourmont.)
12. ΒΟΥΠΑΛΟΣ. (Vénus au bain, Visconti, *Mus. Pie Clém.* t. I, p. 170, éd. Milan.)
13. ΓΛΥΚΩΝ. (Hercule Farnèse.)
14. ΓΛΥΚΩΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ. (Inscription du musée Biscari. Raoul-Rochette, *Lettre à M. Schorn*, p. 75.)
15. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. (Böckh, *Corpus inscr.* n° 1330.)
16. ΕΡΑΤΩΝ. (Pierre gravée, Winckelm. *Cat. de Stosch*, p. 169.)
17. ΕΡΜΟΧΑΡΗΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΑΡΓΕΙΟΣ (Gud. p. 214, 7.)
18. ΕΥΘΔΟΣ. (Julie, fille de Titus; pierre gravée du cabinet des antiques.)
19. ΕΥΤΥΧΗΣ ΒΕΙΤΥΝΕΥΣ (sic) (Winckelm. *Hist. de l'art*, VI, 3, 17. — *Pierres de Stosch*, p. 166.)
20. ΖΕΥΞΙΑΔΗΣ. (Visconti, *Iconog. gr.* 1, p. 272.)
21. ΖΗΝΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. (Deux bustes du musée Capitolin. Bracci, II, p. 275.)
- 22-24. ΖΗΝΩΝ ΑΦΡΟΔΕΙΣΙΕΥΣ.
 Une statue sénatoriale de la villa Ludovisi, (Winckelm. *Hist. de l'art*, VI, 7, 3.)
 Un Hermès, (Visconti, *Opere varie*, I, p. 92, 93.)
 Base de statue trouvée à Syracuse. (Raoul-Rochette, *Lettre à M. Schorn*, p. 91.)
- 25-26. ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΜΥΡΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ. (Deux statues, Böckh, n° 2284, 2293.)
27. ΙΣΙΔΩΡΟΣ ΝΟΥΜΗΝΙΟΥ ΠΑΡΙΟΣ (ἐπέσε). (Base de statue trouvée à Cumæ. Raoul-Rochette, *même lettre*, p. 79.)
28. ΚΑΛΑΜΙΣ sous un buste ou une statue. (Spon, *Misc. erud.* p. 138.)
29. ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ. (Bas-relief du musée Capitolin.)
- 30-31. ΚΕΡΔΩΝ ΜΑΑΡΚΟΣ ΚΟΣΣΥΤΙΟΣ ΜΑΑΡΚΟΥ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΟΣ. (Deux statues de Ganymède et de Faune: *Marbles of the Brit. Mus.* part. II, pl. 33 et 43.)
32. ΚΑΕΟΜΕΝΗΣ. (Autel de la galerie de Florence, Féa sur Winckelmann. *Hist. de l'art*, IV, 6, 53.)
33. ΚΑΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ. (Vénus de Médicis, plus bas, p. 26.)
34. ΚΟΙΝΤΟΣ ΑΛΕΞΑ. (Pierre gravée, *Mus. Fiorent. Gemme*, II, pl. 117, n° 1.)
35. ΛΥΣΙΠΠΟΣ. (Inscript. refaite à l'époque romaine, Winckelm. *Hist. de l'art*, VI, 3, 8.)

Si, au contraire, on cherche sur les monuments ou dans les auteurs anciens les exemples d'inscriptions antérieures au siècle d'Alexandre, dans lesquelles le verbe suit le nom d'un sculpteur ou d'un peintre, on trouve constamment l'aoriste.

Ainsi, sur les vases peints grecs ou italiques, d'ancienne fabrication, on ne trouve que les aoristes ΕΠΟΙΕΣΕ et ΕΓΡΑΥΕ, au lieu des imparfaits ΕΠΟΙΕΙ et ΕΓΡΑΦΕ¹.

Et de même, dans les seize exemples suivants : une an-

36. ΜΗΝΟΦΑΝΤΟΣ. (Plus bas, p. 36.)
37. ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΘΗΤΗΣ. (Groupe de la villa Ludovisi.)
38. ΜΕΝΕΣΘΕΥΣ ΜΕΝΕΣΘΕΩΣ ΑΦΡΟΔΙΣΙΕΥΣ. (Gruter, p. 1021, 2.)
39. ΟΝΗΣΑΣ. (Pâte antique, Gori, *Mus. Florent.* II, pl. 4; Stosch, pl. 45.)
40. ΠΟΛΥΚΡΑΤΗΣ. (Pierre gravée, Mariette, I, 421.)
41. ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ. (Pierre gravée, Bracci, II, pl. 176; Stosch, pl. 53.)
42. ΡΟΥΦΟΣ. (Camée, *Cab. d'Orléans*, I, pl. 45.)
43. ΣΘΕΝΝΙΣ. (Spon, *Misc. erud.* p. 126.)
44. ΣΟΛΩΝ. (Pierres gravées, Stosch, pl. 61; Bracci, t. II, tav. 105-108.)
45. ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΣΙΤΕΛΟΥΣ ΜΑΘΗΤΗΣ. (Marini, *Iscriz, Albane*, p. 174.)
46. ΤΕΙΣΙΚΡΑΤΗΣ. (Visconti, *Op. var.* II, 82.)
47. ΦΗΛΙΞ ΚΑΛΠ ΣΕΟΥΗΡ. (Pierre gravée, Stosch, pl. 35.)
48. ΦΑΙΔΡΟΣ ΖΩΙΛΟΥ ΠΑΙΑΝΙΕΥΣ. (Böckh, *Corpus inscr.* n° 522.)
49. [. . . . ΛΥ]ΣΙΜΑΧΟΥ ΕΠΟΙΕΙ. (Fea, *Miscell.* p. 191.)

Je ne cite point celles d'Ἀναξιμένης (Böckh, n° 2588), ni de Δημοκράτης (*Idem*, n° 2602), parce que là le verbe ἐποίει n'est qu'une restitution due au savant éditeur; ni celle de Βούλος Σμυρνέου et de Βούλος Μελίτας ἐποίει, provenant, dit-on, de Smyrne, parce que l'authenticité en est douteuse. (Boissonade, in *Insc. act.* p. 227.)

50-55. Plus, les six exemples avec ἐποίουν qui ont été cités p. 14.

¹ Dans la grande quantité d'anciens vases ainsi marqués, il n'y en a que trois qui pourraient laisser des doutes. L'un, de l'ancienne collection Durand (de Witte, *Catalogue*, n° 418), porte ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕ; un autre, de la collection du prince de Canino (*Catal.* n° 24), porte ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΠΟΙΕ; ce qui, dans les deux cas, peut n'être que le mot ΕΠΟΙΕ [ΣΕΝ] non terminé; sur un troisième, de la collection

Candelori, on a cru lire ΕΠΟΙΕΙ (*Rapporto volcente*, n° 706); mais il se peut que l'ι final ne soit qu'un Σ mal formé, et que le verbe soit tronqué comme dans les deux autres inscriptions. M. de Witte, qui a tant vu de vases grecs, m'assure que ni sa mémoire, ni ses notes, ne lui fournissent aucun exemple de l'imparfait; dans tous les cas, ils seraient d'une excessive rareté. Pour moi, je pense qu'il ne peut pas y en avoir. (Plus bas, p. 28.)

cienne inscription béotienne relative à un ouvrage de Céphiasias, où se lit : ΚΑΦΙΣΙΑΣ ΕΠΟΕΙΣΕ¹; la fameuse inscription de Sigée²; celle d'un casque votif trouvé à Olympie... κοῖός μα πόεσε³ (un tel, de Cos, me fit); une autre de Théra relative à l'ancien sculpteur Simus, fils de Thémistocrate⁴; celle de l'artiste Machatas, trouvée près de Vonitza, en Acarnanie⁵; de Dédale de Sicyone, qui florissait vers la 95^e Olympiade; il avait écrit sur un de ses ouvrages : ΔΑΙΔΑΛΟΣ ΕΡΓΑΣΑΤΟ, ou ΕΙΡΓΑΣΑΤΟ et non ΕΙΡΓΑΖΕΤΟ⁶; comme Dorothee d'Argos, Δωρόθεος εἰργάσατο ἀργεῖος⁷; celle de Crésilas de Cydonie, dont un des ouvrages portait le vers trimètre : Κυδωνιάτας Κρησίλας εἰργάσατο⁸; celle du même artiste, inscrite sous une autre statue : Κρεσίλας ἐποίησε Κυδωνιάτας⁹; de Théodore d'Argos, au bas d'une de ses œuvres : Θεόδωρος ἐποίησεν ἀργεῖος¹⁰; d'Agorarite : Ἀγοράκιλος πάριος ἐποίησε¹¹; une très-ancienne inscription d'Égine donne Θεὰν Κωλιάδα... ἐποίησε Ἄλτιμος¹²; les statues d'Harmodius et d'Aristogiton, exécutées par Anténor, fils d'Euphranor, avant la guerre des Perses, lorsqu'elles eurent été rapportées en Grèce par Alexandre ou Antiochus, reçurent l'inscription Ἀντήνωρ Εὐφράνορος ἐποίησεν κ. τ. λ. refaite d'après l'ancienne¹³; Euchir et Ebulide ont employé l'aoriste (plus haut, p. 14), ainsi qu'Ebulide tout seul¹⁴ et Strongylion¹⁵;

¹ Böckh, *Corp. inscr. græc.* n° 1532.

² *Id.* n° 8.

³ *Id.* n° 31, p. 48 et 886.

⁴ *Id.* n° 2455. — *Mus. du Louvre*, n° 676.

⁵ *Id.* n° 1794.

⁶ *Id.* n° 2984.

⁷ *Id.* n° 1194, je lis : Δωρόθεος au lieu de Ὠρόθεος.

⁸ *Anth. Palat.* xiii, 13. Cf. Meineke, *Delectus poetarum anthologiae Græcæ*, p. 235, 236. Il lit εἰργάξατο pour la mesure; je préfère de doubler le sigma.

⁹ Böckh, *Corp. inscr. græc.* n° 1195.

¹⁰ *Id.* n° 1197.

¹¹ Antigon. Caryst. ap., *Zenob. Centur.*

v. 82. Suidas, voce Ῥαμνουσία Νέμεσις.

¹² Böckh, *Corp. inscr.* n° 2138.

¹³ *Id. ibid.* t. II, p. 320, 340.

¹⁴ Ross. *Mon. d'Ebulide*; cf. Éd. Gellard, dans *Allegm. Litteraturzeitung*, 1839, N° 160. S. 57.

¹⁵ Idem, *Journal des Savants*, 1841, p. 244.

Lysippe, peintre à l'encaustique, inscrivit sur une de ses peintures : Δύσιππος ἐνέκασε, et non pas ἐνέκαε¹; et il est probable que Nicias inscrivit encore sur les siennes l'aoriste ἐνέκασε².

C'est d'après cet usage, constant aux époques anciennes, que l'auteur du vers inscrit sur le marchepied du Jupiter olympien de Phidias avait dit : Φειδίας . . . μ' ἐποίησε³, et que Simonide avait employé l'aoriste ἔγραψε non ἔγραφε, dans toutes les épigrammes qu'il avait composées pour les peintures de Polygnote, au Lesché de Delphes⁴, et pour celles de Cimon et d'Iphion⁵; tandis que l'imparfait se trouve dans les deux vers iambiques (faussement attribués au même Simonide) sur le colosse de Rhode, élevé par Charès de Lindus, dans la 124^e olympiade : ἐπίάκισ δέκα Χάρης ἐποίει πήχεων ὁ λίνδιος.

Il semble qu'on soit maintenant autorisé à dire que, dans aucune inscription d'artiste, reconnue pour être antérieure à Alexandre, on ne trouve l'imparfait. Il se sera donc introduit, à partir de cette époque, un nouvel usage adopté généralement par les peintres et les statuaires, celui de substituer l'imparfait à l'aoriste, qui auparavant était exclusivement employé. Ce changement est expliqué par le passage où Pline dit que les maîtres dans l'art de peindre et de sculpter (*pingendi fingendique conditores*) inscrivent cette inscription au-dessous de leurs ouvrages les plus achevés : *Apelle ou Polyclète le faisait*⁷ (*Apelles*

¹ Plin. xxxv, sect. 39, 123. M. Sillig a écrit ἐνέκαε contre l'autorité de toutes les éditions.

² C'est du moins ce qu'on peut induire de ce que dit Pline : *Scriptis se inussisse, tali enim usus est verbo* (xxxv, sect. 10, 28).

³ Pausan. v, 10, 2.

⁴ *Id.* x, 27, 4.

⁵ *Anthol. Palat.* ix, 757, 758.

⁶ Strab. xiv, page 652.

⁷ On peut être surpris que Pline ait mis Apelle avant Polyclète, qui était plus ancien de près d'un siècle; c'est *Praxiteles*, contemporain de ce peintre, qu'on s'attendrait donc à rencontrer ici au lieu de *Polyclétus*. Pline a fait des erreurs plus graves que celle-là. De ce passage, il résulterait qu'Apelle se servait du verbe *générique* ἐποίει et non du *spécifique* ἔγραφε qu'on trouve dans

faciebat aut Polycletus); « Comme s'il se fût agi, ajoute l'auteur, d'une ébauche, et qu'il leur restât contre la sévérité des critiques un recours pour obtenir leur pardon, dans cette promesse d'opérer ces corrections désirées¹. »

Cette modestie, que Pline loue si fort, il ne la fait commencer qu'à Polyclète. Sans doute ce grand sculpteur ne fut pas d'abord imité des autres artistes; mais lorsque Apelle l'eût adoptée à son tour, il paraît qu'elle devint une mode générale. Aussi Pline continue en disant : « Je ne crois pas qu'il soit arrivé jusqu'à nous plus de trois exemples de cette inscription absolue : *un tel le fit*². » Ces exemples devaient se rapporter aux temps postérieurs à Apelle; autrement il serait extraordinaire, quand les monuments prouvent qu'antérieurement on n'employait que l'aoriste, que Pline eût entendu parler seulement de trois inscriptions pareilles. On comprend que, l'exemple d'Apelle ayant entraîné tous les artistes, il n'y en eut plus qu'un très-petit nombre qui fussent d'un amour-propre assez intrépide pour continuer à se servir de l'aoriste³, et s'exposer, ajoute Pline, aux sarcasmes des envieux : *quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse; et ob id in magna invidia fuere omnia.*

Le témoignage de cet écrivain est encore ici confirmé par les monuments. Car, à côté du grand nombre de ceux que je viens de citer, où le nom de l'artiste est suivi de l'imparfait, je n'en trouve que deux qu'on soit en droit de regarder comme étant de l'époque grecque, quoique de beaucoup postérieurs à

tous les exemples qui nous restent d'inscriptions accompagnant des peintures (plus haut, pag. 16); mais il se peut que Pline, voulant n'employer qu'un seul verbe pour le *peintre* et le *sculpteur*, ait pris à dessein le générique *faciebat* (*ἔποιεῖ*) qui convenait également bien à tous les deux.

¹ Pline, *Præfat.* § 26, ed. Sillig.

² *Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta.*

³ Par exemple, Protogène, dont l'orgueil et l'arrogance étaient célèbres, se gardait bien d'employer l'imparfait *ἔγραφε* (Athen. XI, p. 543 D.).

Alexandre; c'est l'inscription deandre, fils de Ménide, né à Antioche sur le Méandre, trouvée avec la statue de Milo, et qui difficilement pourrait lui appartenir¹, quoi qu'en aient dit d'habiles antiquaires²; et celle de Macédon d'Héraclée, fils de Denys³. Je n'en vois non plus que quatre de l'époque romaine qui soient antérieures au temps de Pline : celles d'Apollonius, fils d'Archias, sous un buste d'Auguste en bronze (ΕΠΟΗΣΕΝ)⁴; d'Antigone, sous une statue (ou buste) du roi Cotys⁵; de Céphisodore, auteur d'une statue de P. C. Scipion⁶; d'Archidamus, fils de Nicomaque, sous deux statues (ou bustes) de Tibère et de Julius Drusus⁷; d'Athénodore Rhodien, fils d'Agésandre, un des auteurs du Laocoon, gravée sur une base de statue trouvée près d'Antium⁸. Il en est trois autres très-probablement postérieures à cet écrivain, à savoir : celles d'Archélaüs de Priène, sur le bas-relief représentant l'apo théose d'Homère⁹; de Cléomène, fils de Cléomène, gravée sur la tortue au pied de la statue du personnage romain dit le Germanicus¹⁰; de Salpion, sur un vase sculpté trouvé à Gaète¹¹. Entre les exemples où se montre l'aoriste, on ne peut compter l'inscription de Cléomène sur la plinthe de la Vénus de Médicis (plus haut, p. 21, n° 33); parce qu'au lieu de ΕΠΩΕΣΕΝ, leçon barbare qu'on a vainement tâché de justifier¹² et qui se lit maintenant sur l'inscription *refaite*, il y avait auparavant ΕΠΟΙΕΙ,

¹ Quatremère de Quincy, *sur la statue antique de Vénus*, pl. 11, n° 1.

² Cf. Clarac, *Sur la Vénus de Milo*, p. 51, 52.

³ Böckh, *Corp. inscr.* n° 2660.

⁴ *Bronzi di Ercolano*, t. I, pl. 45.

⁵ Böckh, *Corp. inscr.* n° 359.

⁶ *Id.* n° 364.

⁷ Firmin Didot, *Notes d'un voyage fait au Levant*, p. 357. — *Corp. inscr.* n° 2657.

⁸ Winckelman, *Monum. ined. tratt. preliminare*, p. LXXIX. Marini, *Iscrizioni antiche delle ville Albane*, class. v, n° 156. Une autre inscription semblable a été trouvée depuis dans l'île de Capri (*Bulletino dell' Istituto*, etc. ann. 1832, p. 155.)

⁹ *Museo Pio Clement*, t. I, tav. B.

¹⁰ Clarac, *Mus. desculpture*, Inscr. n° 712.

¹¹ Spon, *Miscell. erudit. antiq.* p. 25.

¹² Thiersch, *Ueber die Epochen*, S. 288.

selon Visconti¹. Je ne cite pas non plus l'inscription d'un certain Plocamus², parce que l'authenticité n'en est point suffisamment garantie; ni celle d'un fragment de vase en pierre de touche, publiée par Caylus, parce que l'artiste . . . ΔΩΡΟΣ ΡΟΔΙΟΣ peut n'être qu'un ouvrier³, ni celle d'une belle mosaïque du musée de Naples, ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ, parce qu'il ne s'agit que du mosaïciste copiant une peinture, ni enfin plusieurs autres où ἐποίησεν ne signifie que *faciendum* ou *collocandum curavit*⁴.

Ce petit nombre d'exceptions, dont une seule peut-être est de l'époque grecque, montrent combien étaient rares, ainsi que Pline le témoigne, les exemples de l'emploi de l'aoriste, et justifieraient son assertion qu'on avait crue inexacte⁵.

Ainsi, quand on distingue les époques, on reconnaît qu'en pareil cas les artistes grecs n'employaient pas *indifféremment*, comme le pense Visconti, *l'aoriste* et *l'imparfait*. Il devient établi que, jusqu'à l'époque alexandrine, ils se servaient *toujours* de *l'aoriste*, qui était, en effet, le seul temps qu'on dût employer, avant qu'une modestie plus ou moins sincère et le besoin d'éviter l'équivoque résultant du double sens de ἐποίησε, n'introduisissent l'usage de l'imparfait.

Il s'ensuit que, si l'emploi de l'aoriste n'est pas une preuve d'ancienneté, puisque l'usage n'en a jamais été tout à fait abandonné, *l'imparfait* est un indice presque certain d'une époque plus ou moins postérieure à Alexandre.

¹ Visconti, *Opere varie*, t. III, p. 18.

² Boissard, *Ant. rom.* p. IV, tab. 120. Montfaucon, *Ant. expliq.* t. II, p. 11.

³ *Recueil d'antiq.* t. I, pl. LVI, n° 4.

⁴ Böckh, *ad Corp. inscr.* n° 359, 364, 399. L'équivoque résultant du double sens de ἐποίησε, *fecit* ou *faciendum curavit*, peut être entré dans les motifs qui ont en-

gagé les artistes à choisir ἐποίησι, dont le sens du moins ne prêtait à aucun doute; tandis que celui d'ἐποίησε reste incertain quand l'inscription se trouve détachée du monument; tel est, par exemple, le numéro 1226 du *Corpus inscriptionum græcarum*.

⁵ *Pitture di Ercolano*, t. I, p. 2.

Visconti aurait pu se convaincre que l'emploi de l'un ou de l'autre temps était soumis à une certaine règle et non livré au caprice, s'il avait remarqué qu'excepté le verbe *ποιεῖν*, venant après des noms d'artistes, tous les autres verbes qui indiquent l'érection, la construction ou la dédicace d'un monument, sont toujours à l'aoriste; ainsi, ἀνέθηκε, ἀφιέρωσε, καθιέρωσε, ἐπεσκέυασε, ἀνενεώσατο, κτίσκειν, ἰδρύσατο, ἀνέσκησε, εἴσατο, ἔσκησε, etc. ou au pluriel, ἀνέθηκαν, κτίσκεισαν, etc. Il en est de même de *ποιεῖν*, lorsque ce verbe ne suit pas le nom d'un artiste et qu'il accompagne les mots *autel*, *colonne*, *monument*, etc. il s'emploie toujours à l'aoriste, ne signifiant, en pareil cas, que *faciendum* ou *collocandum curavit*¹. De là vient que sur tous les vases, même ceux de l'époque récente, on trouve toujours ΕΠΟΙΗΣΕ, ce verbe indiquant l'œuvre d'un potier, non d'un peintre ou d'un sculpteur; tandis que le verbe ΓΡΑΦΕΙΝ, qui exprime celle du peintre, sur les vases de cette époque, est souvent à l'imparfait; et cette considération est une nouvelle et forte raison de croire, comme je l'ai dit plus haut (p. 22, n° 1), que les lettres ΕΠΟΙΕ sur deux ou trois anciens vases, ne sont que le verbe tronqué ΕΠΟΙΗΣΕ². Mais un exemple remarquable est fourni par la belle coupe ou cylix représentant la

¹ C'est le sens de ce mot dans l'inscription de G. Valérius Hermaiscus (*Acad. Inscr.* t. XXX, p. 512), et celle de Titius Gémellus (*Musée du Louvre*, n° 500 A); il faut se garder de les prendre l'un et l'autre pour des sculpteurs. Dans deux inscriptions de ce genre (*Corp. inscr. Græc.* n. 1978, 2001), on lit ΕΠΟΙΕΙ; mais il s'y joint la circonstance qu'on élevait le monument à deux personnes de leur vivant (ΖΩΣΑΙΣ); ici l'imparfait, temps de relation, était nécessaire. C'est par la même raison que, dans les inscriptions chora-

giques trouvées à Athènes, les verbes qui expriment les fonctions temporaires du *choregè*, du *flûteur*, de l'*instructeur*; la qualité de l'*archonte* et du *vainqueur*, sont toujours à l'imparfait (*ἐχορήγει*, *ἠύλει*, *ἐδίδασκε*, *ἤρχε*, *ἐνίκη*); ainsi que, dans les décrets du sénat et du peuple, les verbes *ἐπρυθάνε*, *ἐγραμμάτευε*, *ἐπεστέλει*, etc.

² A l'appui de ces observations, on peut ajouter que *γράφειν*, quand il ne signifie pas *peindre*, et ne suit pas un nom d'artiste, est toujours à l'aoriste.

Gigantomachie, que possède à Rome M. Basseggio; elle porte, selon la copie que m'a communiquée M. de Witte : ΕΡΓΙΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΕΣ ΕΓΡΑΦΕ¹, «Erginos [le potier] *le fit*; Aristophane *le peignait*». La distinction est encore observée dans l'inscription qui fut placée au bas d'une statue élevée à Billiénus, député des Romains, sous Auguste²; on y lit : « Les marchands de Délos *l'élevèrent* (ΑΝΕΘΗΚΑΝ); Agasias, fils de Ménophile d'Éphèse, *la faisait* [ΕΠΟΙΕΙ]; Aristandre, fils de Scopas, de Paros, *la répara* (ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΕΝ). » Il ne peut y avoir rien de plus frappant que cet *imparfait* entre deux *aoristes*, pour montrer la force de l'usage.

L'imparfait n'était donc employé, même pour le verbe ποιῆν, que quand il s'agissait d'une œuvre de sculpture, de gravure de peinture ou même d'architecture³. Cette théorie de l'emploi des deux temps peut avoir, comme je l'ai dit, plus d'une application utile. Je me contenterai d'en citer trois exemples,

Il existe de belles et rares médailles de Cydonie de Crète, sur lesquelles on lit : ΝΕΥΑΝΤΟΣ (pour ΝΕΥΑΝΘΟΣ) ΕΠΟΙΕΙ (Névanthe *la faisait*). Presque tous les antiquaires, depuis Eckhel⁴, reconnaissent là un nom d'artiste; quelques-uns, qui ont peine à admettre que les villes grecques permissent à un simple graveur de mettre son nom sur leurs monnaies, croyaient encore que ce verbe peut signifier ici, comme il y en a tant d'exemples, *fit faire, faciendum curavit* (synonyme de ἀνέθηκε, qu'on lit sur des médailles de plusieurs villes de l'Asie Mi-

¹ Dans les autres inscriptions de ce vase, on trouve l'Ω, ainsi que le Ζ figuré par ΙΖ forme qui ne se montre que vers le III^e siècle avant notre ère. Quant au mélange de l'Ε pour Η avec l'Ω, il suffira de rappeler les médailles athéniennes qui portent, même aux époques les plus récentes, ΑΘΕ. pour ΑΘΕΝΑΙΩΝ.

² Corp. inscr. n° 2285, b.

³ Témoin cet exemple tiré d'une inscription de Sparte (Corp. inscr. n° 1458) : Κλέων Περιλειδα λακεδαιμόνιος ἀρχιτεκτόνει (doriquement pour ἡρχ.).

⁴ Eckhel, Doctr. num. II, p. 309; Rao, Rochette, Lettre à M. le duc de Luynes.

neure), et désigner quelque particulier riche ou quelque magistrat suprême qui, pendant son administration, avait voulu faire don à sa patrie de cette belle médaille. Mais, après tout ce qui précède, l'imparfait, dans ce cas, serait inexplicable. On doit reconnaître, à présent, qu'un artiste seul a pu l'employer¹. Ce temps nous indique de plus que la médaille est postérieure à Alexandre; or, c'est là un point dont tous les numismatistes conviendront sans nulle peine. Les noms qui, sur les médailles, se présentent évidemment comme étant ceux d'artistes, ne se voient que sur des pièces d'un très-beau travail. Je pense qu'elles étaient l'ouvrage de quelque artiste célèbre qui, en reconnaissance des honneurs que lui avait rendus sa patrie, voulut lui faire hommage d'un des plus beaux types qu'il pût exécuter. Il était, dans ce cas, bien naturel qu'on lui accordât l'honneur insigne de mettre son nom sur l'œuvre de son habile burin.

Le second exemple se tire de certains vases grecs où le nom du peintre est suivi de l'imparfait ἐγχαφε, au lieu de l'aoriste ἐγχαφε, qui est employé, sans exception, comme je l'ai dit² (p. 23), sur ceux d'ancien style. Il est clair que tous les autres, d'après ce caractère seul, devront appartenir à l'époque post-alexandrine. En effet, on le rencontre exclusivement sur ceux qui, d'après le style des peintures et la forme des lettres, ne peuvent remonter avant cette époque; tel est, outre celui que j'ai cité plus haut (p. 29), un autre vase représentant l'apothéose d'Alcmène, dont les inscriptions présentent l'Η, l'Ω et le Ι (pour Ζ), et qui porte ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ³; tels sont encore les trois vases du peintre Astéas³, dont le style annonce une

² Voir l'atlas des Nouvelles annales de l'Institut archéologique, pl. X.

³ Millingen, *Anc. unedit. mon.* pl. XXVII. *Vases grecs*, pl. XLVI. Millin. *Peintures de Vases*, t. I, pl. IX.

¹ La même observation s'applique à deux rares et belles médailles de Clazomène, que possède M. le duc de Luynes, et qui portent ΘΕΟΔΩΤΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

époque de décadence; on y lit : ΑΣΣΤΕΑΣ¹ (*sic*) ΕΓΡΑΦΕ. On peut y joindre la belle peinture d'Herculanum représentant les filles de Niobé jouant aux osselets, en présence de Niobé et de Latone; l'auteur a signé² : Ἀλέξανδρος ἀθηναῖος ἔγραφε.

Le troisième exemple est fourni par l'inscription même du torse du Belvédère. Winckelmann, d'après la forme de l'ω qui se trouve dans le nom d'ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ, présumait que l'admirable statue d'Hercule dont ce fragment faisait partie avait été exécutée longtemps après Alexandre³. Visconti a tiré de ce même caractère une preuve qu'Apollonius n'était pas antérieur à Pompée, près du théâtre duquel ce monument a été découvert⁴. L'emploi de l'imparfait ἐποίηι vient à présent concorder avec cette forme de lettre pour établir que le statuaire Apollonius, fils de Nestor, vivait longtemps après la 155^e olympiade (160 avant notre ère); époque qui, selon Pline, est celle d'une sorte de renaissance de l'art : *Cessavit deinde ars, ac rursum olympiade centesima quinquagesima quinta revixit*⁵. C'est dans cette période de renaissance qu'ont dû être exécutés la Vénus de Milo, celle de Médicis, l'Apollon du Belvédère, la Diane de notre musée, digne sœur de l'Apollon; le Torse, le Gladiateur ou Sphériste Borghèse, le Ganymède du musée Chiaramonti, et d'autres chefs-d'œuvre qui se rapportent au même style d'exécution. Dans le nombre, je place encore notre statue d'Apollon, à laquelle nous voici ramenés naturellement, puisqu'elle présente un troisième exemple des applications de la théorie sur l'emploi de l'imparfait.

¹ On doit remarquer que cette orthographe, qu'on pourrait prendre pour un signe de haute antiquité (Böckh, *ad C. i.* n° 25, t. I, p. 42), se retrouve même dans des monuments de l'époque romaine, témoin les noms de ΜΟΣΣΧΙΩΝ (*Id.* n° 2298)

et de ΞΕΝΟΜΝΗΣΣΤΟΣ (*Id.* n° 2479).

² *Pittura d'Ercol.* t. I, tav. 1.

³ *Hist. de l'art*, vi, 4, 50.

⁴ Visconti, *Opere varie*, t. IV, p. 147 et 332.

⁵ xxxiv, 8, sect. 19, § 52.

Il est clair que la seule forme ἐπόουν en ferait descendre l'exécution après l'époque d'Alexandre, quand nous n'aurions pas les deux inscriptions pour nous fixer à cet égard.

J'ai remarqué, dans le Mémoire de 1835¹, que la forme des lettres de l'inscription Ἀθαναία δεκάταν, gravée sur le pied gauche, s'oppose décidément à ce qu'on reporte l'exécution de la statue avant Phidias, puisqu'elle indique une époque postérieure à l'an 300 avant notre ère. C'est ce que démontrent la forme de l'A², du N, de l'E, et du Θ traversé par une barre, au lieu d'être marqué par un point. Un trait important à remarquer, c'est l'absence de l*iota* (muet) qui, dans les inscriptions, se place après le datif; on lit : ΑΘΑΝΑΙΑ au lieu de ΑΘΑΝΑΙΑΙ; il n'y a nul vestige quelconque de l'Ι, quoique rien ne s'oppose à ce qu'on l'y ajoutât si on l'avait voulu. Or, une pareille omission ne se montre que fort tard. Dans toutes les inscriptions antérieures au premier siècle avant notre ère, cet Ι muet est toujours soigneusement marqué. Il se prononçait très-faiblement, si même il se faisait sentir le moins du monde; ce n'était donc, à proprement parler, qu'un signe d'orthographe, qu'on se dispensait quelquefois de mettre, quand le sens de la phrase était assez clair; mais, encore une fois, on trouverait difficilement des exemples de cette omission antérieurement au premier siècle ou à la fin du second avant notre ère.

Ainsi l'examen attentif de la première inscription suffisait pour montrer qu'elle est d'une époque assez récente; ce qui rabaisse nécessairement celle de la statue elle-même.

La seconde ne fait que confirmer ce résultat. Il n'y a que trois lettres qui lui soient communes avec l'autre; ce sont le

¹ *Annali dell' Instituto*, t. VI, p. 221.

² Au second A de ΔΕΚΑΤΑΝ le jambage droit forme *apex* par rapport à l'autre; ce qui ne se remarque que sur les inscrip-

tions récentes, où, comme dans celles de notre statue, les *apices* se voient au-dessus de quelques lettres et manquent à d'autres (Voir le *fac-simile*, p. 3).

Δ, le N et l'E. Leur figure y est la même; sauf la différence qui existe naturellement entre deux inscriptions tracées par des procédés divers : la première, creusée à loisir, pour y incruster le filet d'argent; l'autre tracée avec négligence, et peut-être à la hâte, au burin ou au poinçon. Ainsi, l'on aperçoit aux extrémités de quelques-uns des jambages droits deux petits traits que les paléographes appellent *apices*, genre d'ornement qui s'est introduit vers le 1^{er} siècle avant J. C. mais seulement dans l'écriture des inscriptions sur pierre ou métal; car il n'en reste aucune trace dans celle des manuscrits d'Herculanum ou d'Égypte; et, en effet, ils n'étaient, originairement, que les petits traits égarés ou prolongés du burin ou du ciseau; les graveurs ont depuis converti cette faute en enjolivement, selon l'usage ordinaire des calligraphes, qui dénaturent les lettres sous prétexte de les embellir; c'est ainsi qu'au moyen âge les élégantes lettres romaines furent altérées au point de devenir ces horribles caractères gothiques dont l'Allemagne a encore tant de peine à se débarrasser.

Sur nos trois fragments ces traits n'existent pas à toutes les lettres qui auraient pu les admettre; ce sont les lignes du burin qui se sont croisées à l'extrémité de quelques lettres, et non pas à toutes. Ils attestent la négligence ou la précipitation que le graveur a mise à les tracer. Tantôt il les évite, comme aux lettres du premier fragment et au P du deuxième; tantôt il les laisse, comme aux N et Ω de celui-ci ainsi qu'aux C, E et Π du troisième. Le même caprice se retrouve dans une foule d'autres inscriptions d'époque récente, comme on peut s'en assurer sur quelques inscriptions du musée du Louvre¹, pour ne citer que celles que nos lecteurs parisiens peuvent vérifier.

¹ N^{os} 276 bis, 415, 428, 441, 457, etc.

La forme écrasée de l'Ε, de l'Ω, dont les traits, à la base, sont presque réunis, et fort prolongés de chaque côté, et surtout du Π, aux deux jambages égaux, accuse une époque voisine de l'ère chrétienne, ainsi que les autres lettres Ο, Ω, Ρ, Η, mais principalement le Γ, qui est ici le caractère décisif. Il est certain que cette forme carrée n'est employée sur aucun monument, inscription ou médaille¹, antérieur au second siècle qui a précédé l'ère chrétienne². En Égypte, le plus ancien exemple qu'on en connaisse appartient à la dernière partie du règne de Ptolémée Alexandre, vers 90 avant J. C. Mais, à cette époque, il est encore excessivement rare. Il ne devient fréquent que sous les règnes d'Auguste et de Tibère³.

Tous ces indices réunis ne permettent pas de faire remonter notre inscription au delà de la 100^e année avant J. C. et elle peut descendre plus bas; car on trouve des caractères analogues sur des monuments qui doivent être du temps de Tibère ou de Claude; et l'on ne se trompera pas beaucoup si l'on en place l'époque une centaine d'années après celle que Pline assigne à la renaissance de l'art grec, c'est-à-dire vers le milieu du premier siècle avant notre ère.

C'est alors que nos deux sculpteurs asiatiques auront exécuté en commun la statue d'Apollon; elle doit être à peu près du même temps que la Pallas d'Herculanum, figure en marbre faite selon ce même style archaïque que les antiquaires y ont déjà reconnu, et qui m'avait également frappé dans notre statue de bronze.

¹ Je n'en excepte pas les médailles de Siris, bien que le nom y soit écrit CEIPIS; parce que le premier signe Γ n'est point, comme on l'a cru, un Σ; c'est un digamma, exprimant l'aspiration sifflante, figuré de même dans les tables d'Héraclée, où le

mot ΕΞ (ainsi que ses dérivés ΕΞΑΧΟΙΟΙ et ΕΞΗΚΟΝΤΑ) est écrit CEΞ.

² Franz, *Elem. epigr. gr.* p. 231. 232. 244, 245.

³ Voyez mon Recueil des inscriptions de l'Égypte, t. I, p. 420.

La qualité de Rhodien, que prend l'un des deux sculpteurs, nous avertit aussi que nous avons là probablement une production de cette célèbre école de Rhode, dont le mérite, dans la statuaire en marbre, nous était révélé par le Laocoon, ouvrage de trois Rhodiens. Rhode, déjà fameuse dès le temps de Pindare pour le talent de ses sculpteurs¹, vit se former une nouvelle école, sortie de celle de Lysippe, dont le disciple Charès de Lindus avait élevé le fameux colosse de bronze. Elle fut surtout florissante depuis le siège de cette ville par Démétrius Poliorcète, dans la 119^e olympiade (300 ans avant J. C.) jusqu'à la 184^e olympiade (en 43 avant J. C.), époque de la ruine de cette ville par Cassius². C'est dans cet intervalle que durent être exécutés les plus beaux ouvrages émanés de cette école, et notre statue d'Apollon doit être du nombre; dans ce cas, elle devient pour nous un témoin unique de la perfection que les artistes de cette école avaient acquise dans la statuaire en bronze. Malgré les entraves du style archaïque, auquel nos deux sculpteurs ont voulu s'astreindre, ils ont laissé paraître dans le travail des parties principales une science si accomplie, que cette figure peut soutenir le parallèle avec les plus belles productions de l'art grec.

Cette statue, où le style archaïque est peut-être imité plus soigneusement encore que dans la Pallas d'Herculanum, est-elle une œuvre complètement originale ou la copie d'un modèle plus ancien? C'est encore là un point que nous pouvons espérer de décider.

Si l'on entend par *copie* la reproduction entièrement fidèle d'une statue de même grandeur que les artistes auraient eue sous les yeux, on peut presque affirmer que celle qui nous oc-

¹ *Olymp.* VII. v. 90 sq.

² O. Müller, *Handbuch*, § 155.

cupe n'est point une copie; les statuaires auraient-ils, en pareil cas, attaché tant de prix à leur œuvre, et auraient-ils tenu si fort à ce que la postérité sût qu'ils en étaient les auteurs?

Tout porte à croire que c'est la reproduction d'un type connu et admiré, ouvrage de quelque grand sculpteur et principal ornement d'un temple célèbre; tels étaient la Minerve et le Jupiter de Phidias, l'Apollon de Canachus, l'Apollon Alexicacos de Calamis, la Vénus et l'Apollon Sauroctonos de Praxitèle, l'Hercule de Lysippe, et tant d'autres ouvrages admirables qui lurent reproduits ou imités, avec quelques variantes, dans tous les lieux du monde grec ou romain, et à toutes les époques¹.

Il en est de même de notre statue, dont le type se retrouve dans les divers monuments que j'ai cités plus haut (p. 1-5). Toutes ces figures, sauf de faibles variantes, sont les mêmes et dérivent très-probablement d'un type unique adopté pour les anciennes statues du Dieu toujours jeune, et reproduit dans plusieurs de celles qu'on exécutait plus tard. Un passage de Pausanias nous explique comment de telles imitations s'exécutaient. Onatas d'Égine, fils de Micon, contemporain de Polygnote, fut, dit-il, chargé par les Pergaméniens de leur faire une statue d'Apollon. Ayant trouvé un modèle peint ou sculpté de l'ancienne statue de bois, il la reproduisit en bronze². A côté de cet exemple si ancien, on en peut citer un autre bien plus récent, puisqu'il est de temps romain; c'est une statue de Vénus du musée Capitolin, sur la base de laquelle on lit : « Ménophante, *la faisait* d'après la Vénus de Troade » (ἀπὸ τῆς ἐν Τρωάδι, Μηνόφαντος ἐποίησεν)³. C'est qu'en effet il circulait partout des imitations, sculptées de ronde bosse ou en bas-

¹ Cf. Visconti, dans les *Opere varie*, t. IV, p. 28, 29.

² Pausan. VIII, 42, 7.

³ *Mus. Capitol.* t. IV, tav. 68, p. 392.

reliefs, peintes ou ciselées sur des vases, gravées sur des pierres ou des médailles, qui reproduisaient les statues exécutées par les grands maîtres, objet de la vénération comme de l'admiration des peuples. Dans certaines occasions, des villes chargeaient d'habiles artistes de les répéter plus ou moins librement, en y consacrant le prix des dépouilles enlevées sur l'ennemi; des particuliers mêmes employaient à un tel usage une partie des sommes provenant d'héritage ou de toute autre source extraordinaire et imprévue.

C'est à une occasion pareille, sans doute, qu'est due la figure d'Apollon. Commandée par quelque citoyen d'une ville dorienne de l'Asie Mineure, de la Grèce, de l'Italie méridionale ou de la Sicile, elle fut exécutée d'après un type antique que nos deux artistes eurent l'ordre de reproduire. Ils le firent avec autant d'exactitude qu'ils le purent, en conservant la pose du modèle, et en se conformant, pour tous les accessoires, au style archaïque qui leur était connu par d'autres figures semblables; mais ils exécutèrent les détails de leur œuvre d'après un modèle vivant dont ils imitèrent les formes, en donnant aux traits du visage ce caractère *individuel* qui annonce un *portrait*; ce que l'on reconnaît à plusieurs statues antiques de divinités, notamment à la Vénus du Capitole ¹ et à celle de Milo ², dont la tête est loin d'avoir le caractère idéal que porte le reste de la figure. Ils ne purent cependant éviter de laisser percer l'influence des écoles où ils avaient puisé leur talent d'exécution. Le style, cette modification de la forme qui se sent plutôt qu'elle ne se définit ou ne s'explique, qui est à l'art, pour ainsi dire, ce que la physionomie est à la figure humaine, le style, ne peut presque jamais s'imiter complètement. Les deux sculp-

¹ Visconti, dans les *Opere varie*, t. IV, p. 66.

² Millingen, *Ancient unedited monument* p. 8.

teurs y réussirent cependant assez bien, comme on l'a vu, pour que des yeux exercés et habiles aient pu s'y tromper.

§ III. POURQUOI L'INSCRIPTION A-T-ELLE ÉTÉ PLACÉE DANS L'INTÉRIEUR DE LA STATUE?

Maintenant, il nous reste à deviner dans quelle intention les auteurs de ce chef-d'œuvre se sont avisés de loger leurs noms dans l'intérieur de la statue. S'ils les ont gravés sur une lame de plomb en grands caractères, c'était apparemment afin de les faire connaître; or, ils ont pris, à ce qu'il semble, un singulier moyen pour y parvenir.

Toute la figure a été fondue d'une seule pièce, sauf les deux bras, à partir du deltoïde, qui ont été coulés à part. Le noyau qui a servi à la fonte a été retiré ensuite par le bas des jambes, d'autant plus facilement qu'il n'y a jamais eu de plante des pieds en bronze. Lorsqu'on eut retiré le noyau par ces deux orifices, ils furent remplis avec du plomb jusques un peu au-dessus de la malléole. Ce plomb servit à souder la statue sur le piédestal; car, si l'on en juge d'après cette figure et plusieurs autres, elles n'étaient pas attachées au piédestal au moyen de tenons; elles y étaient fixées seulement par soudure. L'habile réparateur d'objets d'arts, M. Rondel, qui fut chargé par le propriétaire de la statue, à Paris, de la dresser sur un socle, pratiqua un trou dans le plomb antique pour y introduire un tenon en laiton, et le plomb qu'il enleva fut remplacé par du métal nouveau qui remplit maintenant la cavité des pieds.

Quelque soin que les auteurs de la statue aient pris pour la débarrasser du noyau, il a dû en rester des portions que la force du feu avait fait adhérer aux parois intérieures. Aussi, parmi les débris qu'on en a retirés, qui consistent principalement en sable très-fin ou en petits cailloux, j'ai discerné des

grumaux de brique et d'argile qui proviennent nécessairement du mortier qui avait servi à former le noyau. Ce noyau était à peu près de même nature que celui dont se servent ordinairement nos fondeurs modernes, qui le composent de parties égales de brique pilée et de plâtre, ayant le soin de prendre la brique la plus tendre, la moins bien cuite et la plus homogène. Si je ne me trompe, c'est là un fait nouveau dans l'histoire des procédés de l'art chez les Grecs. Les opérations de la fonte dans un moule à noyau, seul moyen de ne donner au bronze qu'une faible épaisseur, ne sont expliquées par aucun auteur ancien, et n'ont, je crois, laissé de traces dans aucun monument.

Quant à l'inscription, rien n'était plus facile que de la placer dans l'un des bras de la statue avant qu'on les eût attachés au torse; mais, en ce cas, elle aurait sans doute été gravée en plusieurs lignes sur un morceau de plomb carré ou oblong, de la forme ordinaire des tessères où se gravaient de telles inscriptions, ce qui eût offert bien plus de solidité qu'une lame si longue, si étroite et si mince. Pour recourir au parti qu'on a choisi, on a eu un motif évident. Lorsqu'on s'est avisé de faire cette inscription, la statue était tout assemblée; et, comme on tenait à cacher l'inscription dans l'intérieur, on dut la graver sur une lamelle de plomb étroite et mince, dont les proportions ont été évidemment calculées pour qu'elle pût passer par la cavité des yeux. Les dimensions de leur orbite ne sont que de 0^m,025 d'un angle à l'autre, et de 0^m,011 dans leur plus grande largeur. La lame de plomb n'a que 0^m,020 de largeur, et 0^m,002 d'épaisseur; on voit que, si elle eût été un peu plus large, elle aurait eu peine à passer; il est donc évident qu'elle a dû y être glissée un peu avant qu'on eût mis la dernière main à la statue, en fermant l'orifice des yeux au moyen d'une lame

d'argent, ou de bronze d'une couleur différente, comme sont les sourcils, les lèvres, le bout des seins¹; cette lame, formant la cornée de l'œil, avait peut-être au milieu un rond en pierre précieuse comme la Minerve du Parthénon².

La lamelle de plomb, jetée par l'orifice des yeux, tomba nécessairement dans une des jambes, où elle ne s'arrêta qu'au plomb qui remplissait le bas de cette jambe jusqu'à la hauteur de la malléole; et c'est ce qui explique la circonstance que les fragments de la lamelle ne se sont montrés qu'à la fin de l'opération (plus haut, p. 11), lorsqu'on eut enlevé toute la vase qui s'était déposée par-dessus.

Quoi qu'il en soit, l'attention que nos artistes ont eue de si bien proportionner la largeur de cette lamelle aux dimensions des yeux montre quelle importance ils attachaient à renfermer leur nom dans l'intérieur de la statue.

Que les anciens sculpteurs pussent inscrire leurs noms sur des statues exécutées pour des particuliers, même sur celles qui représentaient des divinités et devaient être dédiées dans un temple, c'est ce que l'on croira facilement, et d'ailleurs c'est ce qu'attestent encore plus d'un texte et plus d'un monument antique, qui nous apprennent que ces noms se gravaient tantôt sur la plinthe, tantôt sur le nu de la figure ou dans un pli du vêtement; mais la permission, tenant à la volonté du donateur, pouvait aussi leur être refusée; et elle l'était souvent,

¹ Voir mon observation dans les *Annali*, t. VI, p. 230. J'ajoute qu'en ces divers endroits le bronze affecte une couleur blonde, voisine de celle du foie. C'est peut-être là le premier exemple connu de celui dont Pline dit : *Illud suo colore pretiosum ad jocineris imaginem vergens, quod ideo hepatizon appellat* (XXXIV, 2, § 8), en grec *ὀψαπίζων χαλκός* (tirant sur la couleur du foie); car, au

moyen des alliages, on savait donner au bronze diverses teintes (Plutarch. *de Pyth. oracul.* § 2, p. 482, éd. Didot), comme celle qui imitait la peau basanée des athlètes (Dio Chrysost. *Orat.* XXVIII, p. 531, l. 15, Reiske).

² Quatremère de Quincy, *Jupiter olympien*, p. 234.

quand il s'agissait de ces statues de divinités faites et consacrées dans un temple par ordre de l'autorité publique. On sait que Phidias, malgré la toute-puissance de Périclès, ne put obtenir la licence d'inscrire son nom sur la Minerve du Parthénon; il s'en dédommagea en donnant ses propres traits à l'une des figures ciselées sur le bouclier, manière détournée de signer son nom. *Quid enim, dit Cicéron, Phidias sui similem speciem inclusit in clypeo Minervæ, cum inscribere non liceret*¹? Et, comme l'artiste pouvait craindre que la jalousie de ses concitoyens ne s'offensât de ce badinage, et qu'on n'essayât de détruire son portrait, il fit en sorte, par un ingénieux artifice, qu'on ne pût y toucher sans causer la ruine entière de la statue elle-même².

Il est même permis de croire que, dans le très-petit nombre d'exemples que cite Pausanias de noms de sculpteurs inscrits sur des œuvres de ce genre, les inscriptions n'avaient pas été tracées par les artistes eux-mêmes, mais avaient été ajoutées plus tard, lorsque après leur mort leur gloire ne pouvait plus faire ombrage. Cela est bien probable, du moins pour une de celles où il est dit, en vers, que telle statue et beaucoup d'autres sont l'œuvre de l'habile Onatas (*πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα καὶ τόδ' Ὀνάτα Ἔργον*³); ce qu'Onatas aurait, sans doute, hésité à dire de lui-même.

Il n'y a donc pas de raison décisive pour admettre que les Éléens eussent été plus tolérants sur ce point, à l'égard de Phidias, que ne l'avaient été ses concitoyens. Pausanias dit bien

¹ *Tuscul.* 1, 15.

² Pseudo-Aristot. *De mundo*, vi, § 20. Apul. *De mundo*, p. 361, t. II; Cicero, *Orat.* § 71; Valer. Maxim. viii, 14, 6, etc. Par un détour semblable, les architectes *Sauras* (en grec *Σαυρᾶς* ou *Σαυρέας*, personnage de Plaute dans l'*Asinaria*), et *Batrachos*, n'ayant

pas la permission d'inscrire leurs noms sur les édifices qu'ils construisaient, sculptaient dans les chapiteaux des colonnes un *lézard* (*σαῦρος*) et une *grenouille* (*βέτραχος*) qui, exprimant leur nom (Plin. xxxvi, c. v, § 42), équivalaient à leur signature.

³ Pausan. v, 25, 10.

qu'on lisait le nom de ce sculpteur sur le marchepied du Jupiter olympien, mais il ne dit point que le vers eût été mis là par Phidias lui-même; il se contente de dire : « Phidias est l'auteur de la statue; c'est ce que témoigne cette inscription gravée sous les pieds du dieu : *Phidias, Athénien, fils de Charmide, m'a fait*¹. » Il est donc fort possible que le vers ait été gravé après la mort de Phidias par les Éléens eux-mêmes, comme un hommage à la mémoire de ce grand homme, qui, du fond de son tombeau, ne pouvait plus offusquer de sa gloire la jalousie républicaine.

On peut en dire autant du nom de son jeune ami Pantarcès, nom qu'il grava sur un des doigts du Jupiter² *Πανάρκης καλός*, (comme on lit sur les vases peints : *un tel est beau*); c'était là une inscription indifférente en elle-même, sans doute gravée en très-menues caractères (*litterulis minutis*, selon les paroles de Cicéron), et qui peut-être ne fut pas aperçue d'abord; dans tous les cas, pure fantaisie d'artiste qu'on pouvait laisser passer sans inconvénient. C'est ainsi que, dans un endroit très-apparent de la grande fresque du Jugement dernier, le pape Jules II laissa subsister ce pauvre cardinal que le malicieux caprice de Michel-Ange avait impitoyablement condamné aux flammes de l'enfer.

Quant à l'inscription *Ἀρθεύκελος πάριος ἐποίησε*³, qui accompagnait la statue de Némésis, elle était gravée, non sur la statue elle-même, mais sur un petit *cartel* ou écriteau (*πίτυχιον*) suspendu au rameau de pommier que la déesse tenait à la main.

Il se peut donc que, par l'effet d'une interdiction analogue à celle dont parle Cicéron, n'ayant point obtenu la permission de mettre leurs noms sur la plinthe de leur statue, encore

¹ Pausan. x, 27, 4. — ² Clem. Alex. *Protrept.* iv, § 53; Suidas, *voce* Ἰαμνουσία Νέμης, etc. — ³ Plus haut, p. 23.

moins sur la figure elle-même, honneur réservé à la dédicace ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ; n'ayant pas non plus la ressource de les cacher dans le fond d'un pli de la draperie, nos deux sculpteurs, prirent le parti, en désespoir de cause, de les glisser furtivement dans l'intérieur, d'où ils étaient bien sûrs qu'on ne les délogerait pas, une fois que les yeux de leur statue auraient été bouchés. Il est vrai que l'inscription était, dans ce cas, perdue pour leurs contemporains, et que les noms ne devaient se montrer à la lumière que si, dans un avenir inconnu, la statue, brisée par quelque accident, obligeait à des restaurations qui les feraient reparaître. C'était, il est vrai, de la gloire à distance; mais enfin, ils l'espéraient, ce serait un jour de la gloire. N'est-ce pas une espérance semblable qui inspira à Sostrate de Cnide, l'architecte du phare d'Alexandrie, l'innocent stratagème dont il se servit? On lui avait interdit d'inscrire son nom sur le monument; que fit-il? Sur une partie de l'édifice non encore ravalée ou revêtue de l'enduit extérieur, il écrivit, bien en secret : « Sostrate de Cnide, fils de Dexiphane [a fait cet édifice], par l'ordre des dieux sôtors, pour le salut des voyageurs. » Puis il recouvrit le tout d'une couche de chaux¹, s'en reposant sur l'influence du temps et des exhalaisons marines pour rendre un jour son nom à la lumière. Son espérance fut réalisée plus tôt, sans doute, qu'il ne l'avait pensé; car, deux siècles après, au temps de Strabon², l'inscription furtive était déjà mise à découvert. Le prince qui régnait lorsqu'elle reparut, usant d'indulgence pour un stratagème dont l'auteur était mort depuis longtemps, respecta cette volonté dernière d'un grand artiste; et l'inscription put attester aux navigateurs, jusqu'à la destruction du phare, que Sostrate de Cnide

¹ Lucianus, *Quomodo histor. conscrib.*
p. 62.

² Strabo, xvii, p. 791.

était l'architecte de ce monument qui les sauvait du naufrage. Mais que de chances pour qu'il en fût autrement!

Au reste, il n'est pas nécessaire de supposer que les artistes n'eurent point la licence de mettre leur nom sur la base de la statue. En admettant même qu'ils aient obtenu cette permission du donateur, la publicité qui en résultait a pu ne pas leur sembler suffisante pour garantir que leur nom irait à la postérité. Tant d'accidents pouvaient renverser la statue, la séparer de sa base, et les priver ainsi de l'honneur d'avoir exécuté une telle œuvre! A cette marque extérieure, qui pouvait être passagère, ils voulurent donc joindre l'inscription *intérieure* qui, tout à fait inséparable de leur ouvrage, attesterait un jour quels en étaient les auteurs. C'est avec une prévision et une espérance semblables que les anciens ont caché des médailles *en plomb* entre le fût et le socle de certaines colonnes, pour marquer l'époque de la construction de l'édifice¹ et qu'ils plaçaient dans les *fondations* la répétition exacte de l'inscription gravée sur la façade. Telle est la célèbre *plaque d'or* mise entre deux briques vernissées, et portant que « Ptolémée Évergète et sa femme Bérénice avaient élevé le téménos à Osiris². » Cette plaque fut trouvée dans les fondements d'un vieil édifice, lors des fouilles que Méhémet-Ali fit exécuter, en 1818, pour le canal du Nil à Alexandrie.

Or, pourquoi répéter ainsi la dédicace déjà gravée sur la façade d'un temple, si ce n'est dans la pensée que, la façade étant un jour détruite et la dédicace effacée, du moins les noms des fondateurs subsisteraient dans le sein de la terre, où ils pourraient un jour être retrouvés, quand, après la destruc-

¹ Ficoroni, *Piombi antichi*, p. 5 e seg. — ² V. mon Recueil des inscriptions grecques de l'Égypte, t. I, p. 2.

tion de l'édifice, on viendrait à en remuer les fondements. C'est ainsi qu'encore de nos jours, à l'imitation des anciens¹, on dépose dans les fondations des monuments publics une série de monnaies à l'effigie du prince régnant, outre des inscriptions gravées sur des matières inaltérables, pour apprendre aux âges futurs sous quels princes, sous quels magistrats, par les soins de quels architectes ces monuments ont été élevés. Assurément, il y a beaucoup à parier que tant de précautions seront inutiles et perdues; car, pour qu'on retrouve ces pièces authentiques, il ne suffit pas que l'édifice soit entièrement détruit, il faut encore que l'on soit amené à en fouiller et retourner les fondations. Par exemple, la plaque d'or de Canope serait restée à jamais inconnue, si Méhémet-Ali n'avait eu besoin de faire creuser un canal, et si la direction de ce canal n'eût, par un heureux hasard, conduit la pioche des terrassiers justement à l'endroit où cette plaque était enterrée. Aussi, dans le grand nombre d'inscriptions de ce genre qui ont été nécessairement enfouies sous les temples de l'Égypte construits à l'époque grecque, c'est jusqu'ici la *seule* qui ait reparu à la lumière, comme notre inscription est aussi la *seule* dont le hasard ait procuré la découverte. Mais il est bien probable que beaucoup de statues en bronze, entre les plus belles, recélaient intérieurement (et peut-être quelques-unes de celles qui subsistent recèlent encore) le nom de leurs auteurs, ou quelque indice relatif à l'époque de leur exécution.

L'idée de mettre à profit le vide intérieur d'une statue de bronze pour y déposer, à l'abri de tout accident, les inscriptions qui en constatent l'époque, n'a rien assurément que de fort naturel, et elle dût être mise à exécution dans tous les temps.

¹ Tacite, *Hist.* iv, p. 53. *Passimque injectæ fundamentis argenti, aurique stipes.* Il s'agit de la reconstruction du Capitole ordonnée par Vespasien.

En voici un exemple, entre autres, qui n'est pas bien loin de nous :

Lorsqu'en 1792 le vandalisme révolutionnaire, sans respect pour la mémoire du bon Henri IV, brisa la statue équestre élevée sur le Pont-Neuf, on trouva, dans les *flancs du cheval*, un étui en plomb ayant 0^m,41 de longueur sur 0^m,055 de diamètre intérieur. Cet étui renfermait une feuille de parchemin roulée, contenant le procès-verbal d'érection de la statue daté du 23 août 1614. Ces pièces sont déposées aux archives du royaume, ainsi que le rapport adressé à l'assemblée nationale par la section de Henri IV, laquelle se fait honneur d'avoir brisé la statue du bon roi. Voici ce rapport, qui constate que ces pièces ont été réellement trouvées dans les *flancs du cheval* : il peint d'ailleurs si bien l'esprit du temps que nos lecteurs nous sauront gré de le leur faire connaître¹ :

LA SECTION DE HENRY IV À L'ASSEMBLÉE NATIONALE.

« Législateurs, vous avez ordonné la destruction de tous les monuments du despotisme qui, après trois années de liberté, fatiguoient encore les yeux des hommes libres et donnoient dans nos places publiques le démenti le plus formel et le plus authentique à la révolution. A votre voix les citoyens de la section de Henry IV se sont empressés de renverser la statue du roi dont cette section porte le nom. Les vertus de Henry, nous vous l'avouons, les ont fait hésiter un instant, mais ils se sont souvenus qu'il n'étoit point roi constitutionnel, ils n'ont plus vu que le despote, et soudain il est tombé. Toutes les marques, tous les noms qui peuvent rappeler le despotisme doivent avoir le même sort. Les signes de la liberté et de l'égalité doivent les remplacer, et les citoyens qui nous ont députés vers vous, nous ont chargés de vous prier de faire élever à la place de cette statue deux tables sur lesquelles seront gravés les droits de l'homme. Leur oubli a seul produit le despotisme, et chaque citoyen les liroit en passant sur le Pont-Neuf.

« Ils nous ont chargés de remettre sur le bureau l'acte de fondation de cette

¹ Il a été publié, seulement en extrait, dans le Moniteur du 16 août 1792.

statue qui a été trouvé dans les *flancs du cheval* et de vous déclarer qu'ils ont changé de nom la section de Henry IV en celui de la section du Pont-Neuf.»

(Extrait du registre des délibérations de la section de Henry IV.
du 13 août 1793 (l'an iv de la liberté).

Les personnes dont les noms figurent dans le procès-verbal du 23 août 1614 ne se doutaient guère que, moins de deux siècles après, une révolution, unique dans les fastes du monde, viendrait renverser l'image du *seul roi dont le peuple ait gardé la mémoire*; tout devait leur faire penser, au contraire, que leurs noms resteraient cachés dans la statue pendant une longue suite de siècles, pour ne reparaître (s'ils reparaissaient jamais) que dans la postérité la plus reculée.

Nos deux anciens sculpteurs ne pouvaient compter sur un avenir ni plus rapproché, ni plus certain; leurs noms, enfermés dans la statue, pouvaient être à jamais détruits par mille accidents divers, ou demeurer éternellement inconnus; ils n'en saisirent pas moins cette chance d'échapper à l'oubli. Ils envoyèrent donc, à tout hasard, leur carte à la postérité: elle y est parvenue, un peu mutilée, il est vrai; mais il s'en est fallu de peu qu'elle ne nous arrivât presque intacte; car, si le quatrième fragment de la lame de plomb n'avait pas été brisé, nous aurions leurs noms entiers; après dix-neuf siècles, la gloire eût enfin commencé pour eux, et ces noms, grâce à l'imprimerie, seraient désormais immortels.

Ainsi, qu'ils aient eu la permission de graver leurs noms sur la base de la statue, ou que cette permission leur ait été refusée, leur intention, en logeant ces noms dans l'intérieur de la figure, est claire, et leur espoir suffisamment expliqué.

Je pense donc que le *mystère* sur lequel on avait appelé mon attention est maintenant dévoilé, et que toutes les conditions de ce petit problème se trouvent remplies assez exactement.

En résumé, la statue ne peut représenter qu'un dieu; car, outre les rapprochements qui le prouvent, c'est à la figure d'un dieu seulement que pouvait être appliqué le style hiératique, à l'époque récente où fut exécutée cette statue d'Apollon; elle est bien de style d'imitation, comme je l'avais présumé et montré dès 1835; elle nous conserve, selon toute apparence, un exemple unique de la statuaire en bronze dans l'école de Rhode; enfin elle contribue, avec d'autres monuments du même genre, à montrer combien, même aux époques voisines de l'ère chrétienne, on recherchait encore avec soin, et l'on exécutait avec succès, les imitations de ces chefs-d'œuvre de l'art primitif, liés à des traditions religieuses qui remontaient au berceau du culte, dans les grands centres de la civilisation grecque.

Je dirai, en finissant, que l'administration du musée du Louvre mérite la reconnaissance de tous les amis de l'antiquité; car, indépendamment des laits nouveaux que la découverte qui lui est due peut ajouter à l'histoire de l'art, elle a réussi, ce qui est plus important, sans doute, à guérir le mal intérieur qui, en rongant peu à peu et incessamment cette rare production de la statuaire antique, aurait bientôt fini par la détruire¹.

¹ La première nouvelle de cette découverte m'est parvenue lorsque j'étais aux bains de mer de Tréport. M. de Cailleux, directeur des musées royaux, me communiqua au château d'Eu, le 6 septembre, une lettre dans laquelle M. Dubois, en lui rendant un compte sommaire du résultat de l'opération, lui apprenait qu'on venait de retirer de la statue trois morceaux de plomb portant des caractères grecs. M. de Cailleux, surpris de cette découverte

et curieux d'en connaître la portée, me pria de m'en occuper à mon retour, et de lui en donner mon avis. M. Dubois me remit donc, le vendredi 23 septembre, le procès-verbal dont j'ai donné copie (p. 8-12), ainsi que les trois morceaux de plomb; et dès le vendredi suivant, 30 septembre, je lus à l'Académie le présent mémoire, auquel je n'ai depuis ajouté que quelques détails qui m'ont paru propres à le compléter.