



HAL
open science

Invocation à la déesse Hygie d'Hector Leroux (1863). Images de la maladie dans le monde romain

Colombe Couëlle

► **To cite this version:**

Colombe Couëlle. Invocation à la déesse Hygie d'Hector Leroux (1863). Images de la maladie dans le monde romain. Journée de l'Antiquité et des temps anciens 2012-2013, Apr 2013, Saint-Denis, La Réunion. pp.238-259. hal-01243728

HAL Id: hal-01243728

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01243728v1>

Submitted on 2 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Invocation à la déesse Hygie d'Hector Leroux (1863)

Images de la maladie dans le monde romain

COLOMBE COUËLLE
MAÎTRE DE CONFÉRENCES
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
CRESOI – EA 12

A son premier Salon de 1863, le peintre lorrain Hector Leroux présente deux toiles dont l'« Invocation à la déesse Hygie »¹. Ce tableau illustrant la souffrance d'une jeune malade antique, venue implorer la déesse de la santé, est intéressant par l'originalité de son thème. Il s'inscrit au début d'une petite série, créée entre 1863 et 1870, à l'époque où Leroux séjourne à Rome. Ce corpus limité à quatre toiles dépeint des personnages tourmentés par un mal qui les contraints à se tourner vers des dieux guérisseurs. Ces œuvres, dont le musée de la Prinerie, à Verdun, possède deux esquisses, intitulées « Prière à Esculape »² (1869), « Pèlerinage à la Santé »³ (non daté) sont complétées par une « Prière à la Fièvre » (1870) conservée aux Etats-Unis⁴. Comment Hector Leroux en vient-il à aborder des sujets centrés sur la souffrance et l'espoir de guérison chez les Anciens ? Dans quel contexte ont-ils été créés ? La peinture académique, dont Leroux est un pillier, s'est rarement intéressée au corps souffrant. La mort s'y conçoit mieux en contexte héroïque, chez le combattant, que languissante et fiévreuse chez des personnages anonymes. Leroux, dans son quotidien romain et dans ses nombreux voyages dans la Péninsule, va être témoin de deux fléaux : la malaria, endémique dans les campagnes italiennes, et une épidémie de choléra foudroyante en 1867. Ces événements angoissants ont-ils influencé ces choix picturaux ? « La pensée de la mort commence à m'affliger étrangement », écrit-il le 21 septembre 1866 à son ami le peintre alsacien Jean Jacques Henner, à propos de la disparition d'une amie, tandis

¹ Cette peinture est conservée au musée de la Prinerie à Verdun, inv. 74. 2. 347.

² La toile se trouve dans la collection Brimmer aux Etats-Unis. L'esquisse est au musée de la Prinerie à Verdun, inv. 77. 17. L. M. Gohel, *Louis-Hector Leroux. Verdun 1829-Angers 1900. Peintures et esquisses*, musée de Bar-le-Duc et de Verdun, 1988, p. 55, fig. 36 ; *Nineteenth Century European Drawings, Paintings and Sculptures*, cat. n° 64.

³ Esquisse, Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 22, L. M. Gohel (1988), p. 24, n° 203.

⁴ L'œuvre est aux Etats-Unis : legs William H. Herrimann (1921), New York, Musée de Brooklyn. L. M. Gohel (1988), p. 55-56, fig. 36. Cl. Cook, *Art and Artists of our Time*, New York, 1888, vol. I, p. 22-23.

qu'il mène joyeuse vie avec ses artistes français de Rome⁵. Il a alors trente-sept ans. Avant de revenir à « L'invocation à la déesse Hygie », œuvre insolite et qui assoit sa célébrité au Salon, je me propose de présenter le contexte sanitaire de ce XIX^e siècle dans lequel il évolue. Il échappera à la malaria ainsi qu'au mortel choléra.

I – LA MALADIE ET LES ÉPIDÉMIES : UNE CONSTANTE DANS LA VIE D'UN HOMME DU XIX^e SIÈCLE

La maladie est un sujet historique assez récent et relativement difficile à cerner tant elle présente des caractéristiques que l'on peut qualifier de « culturelles »⁶. Selon les époques, les maladies sont apparues comme relevant plus du domaine de la sociologie et de la psychologie que de la pathologie. L'épidémie, telle la peste, par sa violence, son inexorable progression, est longtemps vécue comme un châtement s'abattant sur toute une communauté sans distinction sociale. L'incompréhension de sa propagation, l'inefficacité des moyens sanitaires mis en place, la fuite des populations, le démantèlement des structures sociales, inhérentes à ce chaos, en accroissent le caractère angoissant. Au XIX^e siècle, les grandes villes, par leur surpopulation, leurs conditions de vie insalubres chez les classes les plus pauvres, concentrent toute l'horreur des phénomènes épidémiques. Les zones rurales ne sont pas épargnées : l'Italie est infestée de moustiques, les villes sont sales et populeuses, les cités portuaires ouvertes à tous les miasmes voyageurs. Au XIX^e siècle, le sujet de la maladie et de l'épidémie a déjà été illustré, dans un contexte historique, avec « Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa » (1804), commandé à Gros après la Campagne d'Égypte ; dans des « portraits d'aliénés » peints par Géricault (1820) dans une inquiétante galerie des troubles mentaux répertoriés par la médecine du XIX^e siècle. Au Salon de 1869, Elie Delaunay, alors pensionnaire de l'Académie de France à Rome, connaît un vif succès avec la « Peste à Rome », tableau inspiré d'une toile de 1476, exposé à Saint Pierre-aux-Liens. Le contexte est repris de la « Légende Dorée » de Jacques de Voragine et fait partie des commandes officielles de peinture d'histoire. Le peintre Hébert, directeur de l'Académie de France à Rome à partir de 1867, donne corps au réalisme des fièvres paludéennes dans une toile du Salon de 1850, intitulée « La Malaria » (ill. 1). Il se distingue du pittoresque des habituelles scènes paysannes italiennes dont raffolait le public et dont ce même Hébert s'était fait une spécialité. La transposition du thème de la maladie dans le monde antique est, en revanche, plus rare. Ingres a

⁵ Cette correspondance manuscrite est conservée au musée Jean-Jacques Henner à Paris. Claire Bessède, sa conservatrice, m'a aimablement fourni une copie de ces lettres.

⁶ Fr. Hildesheimer, *Fléaux et société : de la grande peste au choléra. XIV^e-XIX^e siècle*, Paris : Hachette « Supérieur », 1993.

représenté plusieurs versions de « Stratonice ou la maladie d'Antiochos », où un jeune prince séleucide dépérit car il se meurt d'amour pour l'épouse de son père⁷.



(Ill. 1) E. Hébert, « La Malaria » (1850).

Sur un de ces bateaux plats qui servent aux transports entre Rome et Ostie, une famille de *contadini* s'est embarquée pour fuir la malaria. Ils se laissent aller au fil de l'eau [...] le contraste est bien marqué entre la figure jaune et souffrante de la première femme, et l'autre qui assurément n'a pas la fièvre, à en juger par le ton chaud de ses bras et de son cou, sur lequel descend une riche chevelure blonde. Les rives escarpées ont bien leur aspect morne et triste, le ciel est plombé comme dans un jour de sirocco, et la brume empestée de l'atmosphère se reflète sur les eaux lentes du Tibre, que rasent les hirondelles noires. Quelques détails de vive couleur rompent très heureusement l'harmonie étouffée de ce tableau, qui place M. Hébert aux premiers rangs⁸.

⁷ En 1774 J. L. David remporte le prix de Rome grâce à son tableau « Erasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochos dans son amour pour Stratonice ». Ce thème, tiré d'une anecdote de Plutarque, *Démétrios*, 68, est repris par Ingres à plusieurs reprises, en 1840, 1860 et 1886. A ce sujet voir P. Picard-Cajun, « L'illusion grecque » in *Idem, L'illusion grecque. Ingres et l'antique*, Arles : Actes Sud, 2006, p. 189-198.

⁸ L. de Geoffroy, « Salon de 1850 », dans *Revue des Deux Mondes*, T. 9, 1851, p. 945. La « Malaria » est aussi le titre d'une pièce de théâtre du Marquis de Belloy, jouée à la Comédie Française en 1855. Th. Gautier en fait une critique enthousiaste dans « Revue Dramatique », *Le Moniteur Universel*, n° 218, 6 août 1855, p. 1, col. 1. Dans cette pièce qui connut un vif succès, l'action se déroule en Italie, dans la Maremme, où la jeune Pia est rongée par la fièvre.

Cette critique du Salon de 1850 identifie les symptômes les plus visibles d'une maladie des zones marécageuses italiennes. Hébert, qui présente cette œuvre en 1850, en sera lui-même atteint en 1870. Ces quelques exemples montrent que les artistes choisissent d'illustrer un événement historique, avec plus ou moins de réalisme, ou décrivent précisément les ravages physiques et l'altération de la santé des individus. Leroux procède d'une manière originale en choisissant, d'une part, une époque lointaine, l'Antiquité romaine et, d'autre part, des émotions liées à l'angoisse du corps souffrant. Le choléra est le grand fléau du XIX^e siècle et Leroux le vit de plein fouet dans tous ses aspects morbides depuis Rome où il est installé. « Le choléra à Rome faisait tellement peur que toutes les villes et jusqu'aux bourgs et villages sont armés... L'idée de la contagion a tourné la tête de ce pays » écrit Alfred de Falloux dans sa correspondance de 1864⁹. L'Europe en connaît plusieurs épisodes ainsi que l'illustre ce bas-relief intitulé « Ambulance du choléra à Paris 1832 et 1849 », sculpté sur un tombeau familial (Ill. 2).



(Ill 2) L'ambulance du choléra à Paris 1832 et 1849. Monument funéraire Pailloux-Haumontéré. Cimetière de Saint-Ambreuil (Saône et Loire). Edifié entre 1868 et 1872 en hommage au Docteur Pailloux. Le mausolée est réalisé par plusieurs sculpteurs.

On y voit un personnage agonisant, allongé sur un brancard et soutenu par un proche. Le moribond est encadré par sa famille, à gauche, et par les représentants de l'Eglise, à droite. Un médecin, en redingote et haut de forme, semble

⁹ A. de Falloux, *Correspondance*, 1864, p. 149.

impuissant devant l'imminence du décès. Au-dessus du malade, un ange secourable déploie ses ailes et tient une urne. Cette composition, classicisante à l'extrême, affecte le genre allégorique et commémore deux épisodes du choléra à Paris. La souffrance est bien lisible dans la convulsion du corps de la victime. En Italie, l'épidémie de choléra dont Leroux est témoin est arrivée d'Alexandrie en juin 1865. Elle se propage à partir d'Ancône, semble s'affaiblir en 1866, mais reprend de plus belle en 1867 dans les Etats pontificaux et en Sicile¹⁰. Elle sévit à Rome durant l'été 1867. La correspondance de l'artiste avec son ami Henner est un précieux témoignage pour comprendre la précarité de l'existence des habitants de la cité et dont la seule issue est de fuir Rome pour le rivage napolitain ou les montagnes avoisinantes : « Checco et Nina ont échappé à la maladie en partant à Albano » écrit-il le 19 juillet 1867. Les médecins, démunis devant le mal, préconisent de se réfugier dans les hauteurs, tant est ancrée dans les mentalités l'analogie entre l'affection et la circulation des miasmes au « mauvais air » des villes : « Les lieux en altitude sont moins sujets que les autres aux atteintes de la maladie pestilentielle » écrit le corps médical¹¹. C'est en Grande Bretagne, à Londres, où l'épidémie a fait quelques 10 000 victimes entre 1853 et 1854, que le médecin John Snow comprend que la consommation des eaux salies par les égouts de la Tamise et le manque d'hygiène des habitants sont seuls responsables du choléra et de sa propagation (Ill. 3).



George Cruickshank's depiction of the portion of the River Thames from which the Southwark Water Works drew its supply, circa 1830.

(Ill 3) gravure de J. Cruickshank « La source d'approvisionnement de la Southwork sur la Tamise » (1830).

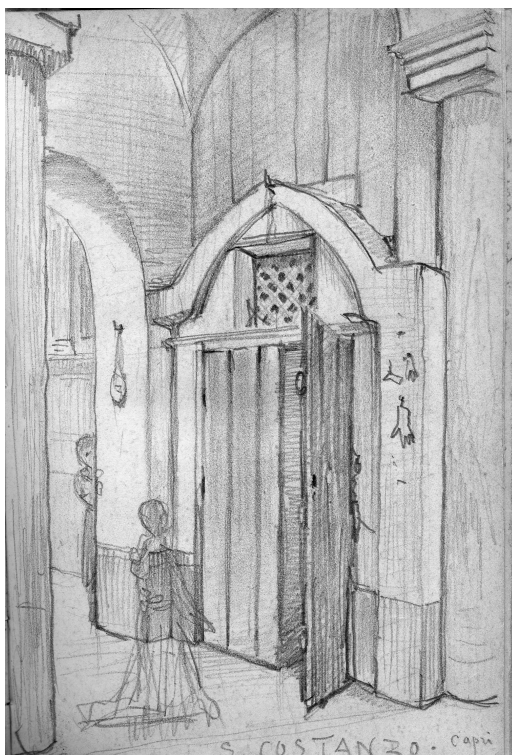
¹⁰ Dr Vacher, « Statistiques du choléra de 1865 à 1867 en Europe », *Journal des statistiques de Paris*, tome 9, (1868), p. 165-176.

¹¹ Dr Vacher, *idem*, p. 173.

La caricature se passe de commentaire : un mauvais génie puise les miasmes de la maladie dans les eaux fangeuses de la Tamise. Il tend une coupe à boire d'une main et un trident chargé de matières fécales de l'autre. Des bouches d'égoûts déversent leurs eaux usées depuis les quartiers des deux rives du fleuve. La légende précise avec dérision *SALUS POPULI SUPREMA LEX*, « la santé publique est la loi suprême ». Trente années plus tard, l'Italie ne semble pas avoir pris les mesures nécessaires à la santé publique dans ses grandes villes. Leroux évoque le climat lugubre des cortèges funèbres qui passent sous ses fenêtres romaines. Les morts se succèdent et touchent des proches, comme le mari de son modèle, le portier de l'Académie de France à Rome, et Paolina, un modèle, qui « vient de mourir ». Le 15 août il précise qu'il « a fui les émotions du choléra et se repose » et « a couru du Cap Misène à Sorente ». Pourtant, la Campanie et Naples ne sont pas épargnés par la propagation du virus, loin de là : le sculpteur Jean Baptiste Descamps, alors résident à l'Académie de France à Rome, y meurt du choléra en juillet 1867, endeuillant les artistes français¹². Leroux a intégré l'Académie de France à Rome sous le long directorat de Schnetz qui s'achève en 1866. Lui succède celui de Robert Fleury, largement cité comme ami tout au long de la correspondance du peintre, mais qui doit rentrer subitement en France au bout d'un an en raison de la grave maladie de sa femme. En décembre 1867, Leroux apprend aussi les disparitions du neveu de Henner et de sa grand'mère. La mort du jeune homme est un grand malheur qu'il évoque encore dans sa lettre à son ami le 27 janvier 1868. On peut aisément imaginer que dans ce climat délétère des années 1866 à 1868, Leroux ait conçu cette petite série de malades antiques pour exprimer la fragilité intemporelle de l'humain. Peu réceptif aux grandes pages de l'histoire, Leroux s'intéresse à tous les aspects du quotidien des Anciens. La piété et les croyances populaires antiques et contemporaines attisent sa curiosité durant sa vie italienne. Sa correspondance et quelques impressions de voyage en attestent comme ce petit croquis sur les ex-voto d'une église de Capri¹³ (Ill. 4). Ce Lorrain de souche touche ici une piété populaire aux résonances « païennes » dont il peut établir des liens avec le monde antique.

¹² Fr. Fossier (dir), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, tome 9 : 2nd directorat de J. V. Schnetz (1853-1866) et directorat de R. Fleury (1866-1867), 2006.

¹³ Carnet de croquis d'un voyage en Italie en 1886. Ce document a été gracieusement porté à ma connaissance par Magali Sertlet-Revault, descendante de Laura Sertlet, la fille du peintre. Je l'en remercie chaleureusement.



(Ill. 4) H. Leroux, carnet de voyage.
Les ex-voto de San Costanzo à Capri (1886).

L'artiste est un féru d'histoire gréco-romaine et les écrits des Anciens lui sont familiers. Sans s'imaginer qu'il se soit plongé dans les corpus hippocratiques ou dans les textes de Galien, il connaît au moins les dieux guérisseurs et leurs sanctuaires vers lesquels se sont tournés les malades de l'Antiquité gréco-romaine. Ces lieux sont inscrits dans la topographie romaine et les statues sont encore dans les musées. Leroux en a fait des relevés comme une Hygie, conservée au Vatican, et qui lui inspire la statue de son « Invocation à Hygie » comme on va le voir. Un bref rappel de la conception de la maladie dans le monde antique nous permet de mesurer le travail de restitution que propose le peintre dans ces deux ébauches et ces deux toiles qui en explorent le sujet. Les malades de Leroux sont les êtres fragiles de la société : des enfants en bas âge, des vieillards et des femmes, les premières victimes des maladies. Dans le monde antique, le malade a d'abord recours aux pharmacopées locales, dans une science des simples qui ne se dément pas tout au long de l'histoire. Il se tourne aussi vers les innombrables héros et

dieux guérisseurs de la Grèce antique et tout un peuple de déités primaires romaines agissantes sur les organes vitaux. Asclépios devient, à partir du V^e siècle av. J.-C., à Trikka en Thessalie, puis dans son sanctuaire d'Epidaure, le dieu le plus important dans le domaine médical. Sa réputation lui vaudra une invitation à s'installer à Athènes puis à Rome.

II – SOUFFRANCES ET MALADIES DANS LE MONDE ANTIQUE

L'Antiquité ne semble pas connaître de distinction très nette entre la maladie et la santé. Le corps, soudain attaqué par des symptômes pathologiques, est l'objet d'une vengeance divine dans les conceptions les plus archaïques. Ce n'est qu'à partir des V^e et IV^e siècles av. J.-C. que les médecins hippocratiques établissent l'idée d'un déséquilibre des différentes humeurs du corps du malade, responsable du déclenchement d'une maladie¹⁴. Par manque de classification nosologique, les médecins antiques pratiquent l'observation des causes possibles internes (les humeurs du corps, les fièvres) et/ou externes (la température saisonnière, les mauvaises odeurs atmosphériques, les lieux insalubres) avant de proposer un traitement adéquat. La médecine antique établit encore la différence entre une maladie propre à un individu et une épidémie, *loimos* en grec ou *pestilentia* en latin, frappant une communauté et responsable d'un grand démantèlement social comme la fameuse « peste » athénienne, déclarée en 430 av. J.-C., minutieusement décrite par Thucydide mais encore mal identifiée par les historiens. La « peste » de 293 av. J.-C. à Rome est à l'origine de l'occupation de l'île Tibérine par le dieu grec Asclépios, amené d'Epidaure avec son serpent, et devenu l'Esculape des Romains. Les aspects psychosomatiques des affections ne sont pas inconnus des médecins antiques. L'abondance des ex-voto et les tablettes de remerciements, déposés dans les sanctuaires des dieux guérisseurs, comme à Epidaure, attestent des maladies les plus fréquentes (parmi lesquelles les nombreux troubles gynécologiques et les cécités) mais aussi des fantasmes des malades de ces sociétés anciennes. Les compte-rendus de guérisons, affichés par les prêtres pour la publicité du sanctuaire d'Epidaure, mentionnent les ordonnances et traitements dictés par le dieu aux malades pendant leurs rêves incubatoires : ils relèvent du bon

¹⁴ Sur le corpus hippocratique voir Ph. Van der Eijk, « Quelques observations préliminaires sur les principes, les méthodes (prévention/prophylaxie) et la pratique médicale, Hippocrate, Dioclès, Galien » dans P. Boulhol, Fr. Gaide, M. Loubet (dir), *Guérison du corps et de l'âme : approches pluridisciplinaires*, Université de Provence, 2006, p. 43-47. Voir également *La collection hippocratique et son rôle dans la médecine*, E. J. Brill, Leyden, 1975. Sur la médecine antique en général voir R. Dachez, *Histoire de la médecine de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris : Tallandier 2004, plus précisément le chapitre IV ; J. M. André, *La médecine à Rome*, Paris : Tallandier, 2006. Plus récemment on consultera S. Byl, *La médecine à l'époque hellénistique et romaine. Galien. La survie d'Hippocrate et autres médecins de l'Antiquité*, Paris : L'Harmattan, 2011.

sens, insistant sur une meilleure hygiène de vie. Ils frisent parfois le sadisme par leur invraisemblance et leur sévérité : abus d'émétiques, bains glacés en plein hiver, par exemple¹⁵. Une évidence caractérise ce monde ancien face aux maux des humains : science et religion vont de pair et l'issue de la maladie appartient le plus souvent à la volonté des dieux. Les médecins antiques sont conscients de leurs limites que reflète l'adage hippocratique : « Aider, ou du moins ne pas nuire »¹⁶. Parmi les différents volumes des collections hippocratiques, certains, tel celui intitulé *Du Régime*, propose une liste de dieux guérisseurs sans omettre les croyances et pratiques magiques. Ainsi, l'École de Cos, la plus ancienne, apparaît plus rationnelle et « scientifique » que celle de Cnide qui se tourne volontiers vers le divin sans parler de l'École alexandrine qui laisse libre cours à toutes les pratiques magiques. Les collections hippocratiques couvrent plusieurs dates de composition, reflétant divers états d'esprit et de grandes disparités dans la conception des maladies. Erisistrate de Céos, d'époque alexandrine, est le premier à mettre en pratique la dissection. En règle générale, la perspective théologique de la guérison apparaît comme ancrée dans les mentalités médicales scientifiques antiques. Il est normal que les croyances populaires relaient cet état d'esprit et attribuent à diverses entités de la guérison un rôle de recours ultime à la souffrance et à la crainte de la mort.

III – ESCULAPE, SALUS, FEBRIS ET HYGIE : DES DIVINITÉS DE LA GUÉRISON GRÉCO-ROMAINES REVISITÉES PAR LEROUX

Leroux a répertorié et mis en scènes, dans des tableaux de petit format, quatre des divinités de la guérison les mieux connues des historiens, constituant ce corpus original sur la piété populaire dans le monde romain. Il va dépeindre des lieux de culte selon un schéma identique : petits sanctuaires ruraux, statues cultuelles et malades implorants. Il s'intéresse successivement à Hygie, Esculape, *Salus* et *Febris*, la Santé et la Fièvre. Leroux est au début de sa production romaine et les thématiques qu'il choisit sont essentiellement centrées sur l'Antiquité dont il s'est fait une spécialité avec une prédilection pour les représentations du monde féminin et plus particulièrement celui des Vestales¹⁷. En abordant ce sujet il met ses pas dans le chemin tracé par d'autres artistes qui, comme lui, sont considérés comme des « Néo-grecs ». Ces peintres, amateurs de sites archéologiques dont ils

¹⁵ On se reportera à E. R. Dodds, *Les Grecs et l'Irrationnel*, Paris : Flammarion, 1977, p. 124-125 et 136. ; A. Rousselle, *Croire et guérir. La foi en Gaule dans l'Antiquité tardive*, Paris : Fayard, 1990.

¹⁶ Ph. Van der Eijk, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷ C. Couëlle, « Hector Leroux (1829-1900) : un peintre du XIX^e siècle voué à l'Antique », in J.-F. Géraud (dir), *Journée de l'Antiquité 2008*, Travaux & Document n° 35, 2009, Université de La Réunion, p. 209-245.

tentent de faire revivre le quotidien, les lieux, les mœurs et les affects, sont très prisés du public dans cette seconde moitié du XIX^e siècle¹⁸. Leroux s'en démarque cependant par une production aux thématiques moins décoratives et séduisantes que ses pairs mais plus introspectives. Les couleurs ne sont jamais éclatantes, les costumes antiques sobres, les corps peu dénudés et les cadres urbains uniformes : il ne s'agit pas de reconnaître des monuments célèbres, tout au plus de suggérer des ambiances antiques.

Esculape, *Salus* et *Febris* : faire face à la maladie

Six ans après son succès au Salon de 1863 avec l'« Invocation à Hygie », Leroux revient sur la thématique des dieux guérisseurs de l'Antiquité romaine. Dans un cadre campagnard, un bâtiment à pilastres abrite, dans une niche semi-circulaire, la statue du dieu Esculape, assis, caducée en main (Ill. 6). Une jeune mère, à genoux, tend son petit enfant malade vers la statue cultuelle. Une figure féminine, tassée sur elle-même, assise sur la volée de marches menant au lieu saint est enveloppée dans un manteau, tête recouverte. L'esquisse est fidèlement reprise dans l'œuvre définitive conservée aux Etats-Unis¹⁹. Dans l'iconographie antique, Asclépios-Esculape est un dieu barbu, représenté debout, parfois en compagnie d'Hygie, sa fille, et d'un serpent dont Macrobe dit qu'il symbolisait, par sa mue, le retour à la vie et donc à la guérison²⁰. Selon la légende républicaine, le dieu arrive à Rome lors d'une épidémie en 293 av. J.-C. En effet, Esculape, *Aescolapius*, dans les inscriptions²¹, romanisation d'Asclépios, fils d'Apollon, est adoré sur l'île Tibérine à partir de 293 av. J.-C. :

Comme la cité souffrait d'une épidémie, on envoya des ambassadeurs pour transférer d'Epidaure à Rome la statue d'Esculape, ils amenèrent un serpent qui s'était embarqué sur le navire : il était sûr que la divinité elle-même logeait en lui ; comme le reptile était sorti du navire dans l'île Tibérine, on établit au même endroit un temple à Esculape²².

Il ne subsiste aucun vestige, ni du sanctuaire ni du temple, sis à la pointe sud-est de l'île, recouverts en 1548 par l'église San Bartolomeo. Asclépios vient en

¹⁸ Voir C. Couëlle, « L'engouement pour l'archéologie antique au XIX^e siècle », *Dunkerque, une collection d'archéologie : Les « Antiques »*, Musée des Beaux-arts de Dunkerque, Ville de Dunkerque, 2012, p. 4-6 ; « La Pierre mystérieuse de Pompéi d'Hector Leroux », *ibidem*, p. 23-25 ; « Désir d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne du de la seconde moitié du XIX^e siècle », in *Anabases* 11, (2010), p. 21-54.

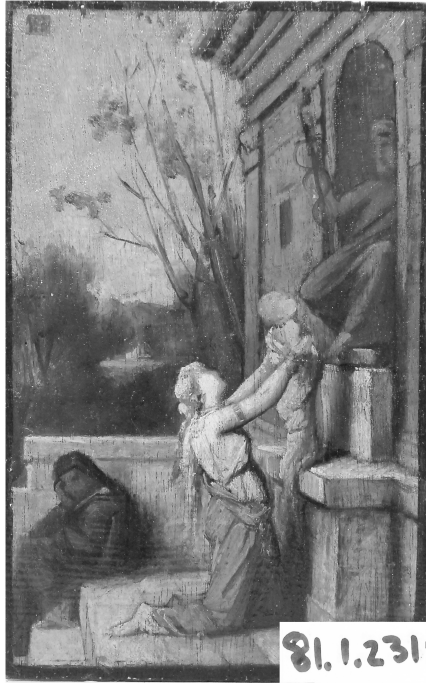
¹⁹ L. M. Gohel (1988), p. 55.

²⁰ Macrobe, *Saturnales*, I, 20, 2-3.

²¹ CIL I², 26, 29.

²² J. M. André, *La médecine à Rome, op. cit.*, p. 78. Voir aussi Ovide, *Fastes*, v. 295-325.

renfort d'un Apollon *Medicus* pour faire face au fléau. Rome, après la consultation des livres sibyllins, délègue une ambassade à Epidaure pour ramener la divinité grecque, les dieux habituels n'étant plus jugés efficaces. La documentation sur le culte à Rome est très fragmentaire²³ mais il est plus vraisemblable de penser que la connaissance du dieu guérisseur grec se soit transmise par les contacts de Rome avec les cités de Grande-Grèce.



(Ill. 6) : « Prière à Esculape » (esquisse)
Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 22 (1869).

La légende est sans doute forgée de toute pièce sous la République pour apaiser la population. Le choix de l'île est à mettre en rapport avec la présence de l'eau dans les rites de guérison. Seules quelques 32 inscriptions ont été retrouvées *in situ* mais trop allusives pour nous permettre de restituer avec exactitude la teneur du culte. La mise au jour d'un autre sanctuaire consacré à Esculape dans le Latium, sur le site de *Fregellae*, a pu mieux préciser le rituel et confirme les

²³ D. Musial, « Sur le culte d'Esculape à Rome et en Italie », *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 16, 1990, 231-238.

similitudes avec les rites d'Epidaure²⁴. Les prescriptions médicales, *sanationes*, émanent des prêtres et des médecins du temple qui opèrent selon le *ritus graecus* ainsi qu'en attestent les inscriptions de guérison en grec. Les patients sont soumis à l'*incubatio*, la révélation de leur pathologie par le songe, comme à Epidaure, et les détails du traitement à suivre leur sont délivrés lors de cette épreuve. Par la suite, sous l'Empire, Esculape occupe une place privilégiée dans la politique religieuse des Antonins : Antonin le Pieux a peut-être installé sur l'île Tibérine la nouvelle statue, retrouvée à la Renaissance. Son image reste classique, sans doute proche de la statue d'Epidaure comme chez tous les dieux *novensides*, ces étrangers « installés » nouvellement dans le tissu religieux romain²⁵. Une statue colossale, d'époque tardive, reprise du torse du Capitole, est figurée debout, le corps enveloppé d'un manteau, le bras droit appuyé sur un bâton entouré d'un serpent, selon son iconographie officielle. Elle est conservée au musée de Naples et appartient à la collection Giustanini (ill. 7).



(Ill. 7) statue d'Esculape d'après le torse du Capitole (II^e siècle ap. J.-C.)
Musée de Naples

²⁴ F. Coarelli, *Fregellae 2. Il santuario di Esculapio*, Rome : Edizione Quasar, 1986 ; *idem*, *I santuari del Lazio in Età Repubblicana*, Studi, NIS Archeologia VII, Rome : La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 23-33.

²⁵ D. Musial, art. cité, p. 236.

Leroux ne peut pas avoir ignoré cette statue des collections napolitaines, lieu qu'il a longuement fréquenté. Aussi, est-ce par choix qu'il réinterprète la statue de son tableau en figurant le dieu assis et avec un caducée qui n'existe pas dans l'iconographie antique. En revanche, le dieu devient aisément identifiable pour un public du XIX^e siècle.

Vers la même époque, le peintre représente une scène d'imploration à la déesse de la Santé, *Dea Salus* (Ill. 8). La scène est empreinte d'un grand pathos : on y voit deux femmes trainer un vieillard épuisé jusqu'à un édifice, au fronton triangulaire, enchâssant une niche peinte d'une figure de profil et assise. L'inscription en lettres romaines précise son identité, *SALUS*. La déesse n'est pas statufiée mais peinte sur le fond de la niche, face à un pilier. Un serpent également peint et dressé sur ses anneaux boit dans la phiale qu'elle lui tend. Un autel reçoit des offrandes. Une jeune femme est d'ailleurs en train d'en apporter dans le panier qu'elle porte sur la tête. Ce sanctuaire semble bien modeste au regard du temple, le *Salutaris*, érigé à Rome sur le mont Quirinal, *collis salutaris*, sous la République, voué en 311 av. J.-C., pendant les guerres samnites, puis dédié par C. Junius Bubulcus en 306 av. J.-C.²⁶ Ce temple demeure intact jusqu'au règne de Claude. Un fragment de Denys d'Halicarnasse nous apprend que C. Fabius Pictor réalise des épisodes peints de la seconde guerre Samnite sur ses parois²⁷.

Est-ce la raison pour laquelle Leroux figure cette divinité de la guérison sous la forme d'une figure peinte et non d'une statue ? *Salus-Hygie* est surtout garante de la santé publique et de la prospérité des Romains. Elle entretient des liens avec *Fortuna* et *Spes*, la Chance et l'Espérance. C'est en fait *Valetudo* qui incarne le bien-être physique de l'individu. A Rome, en effet, les maux sont écartés par tout un aréopage de divinités primaires, *indigetes*, c'est-à-dire locales, jugées efficaces dans bon nombre d'atteintes à la santé et dont les Pères de l'Église se complairont à dresser la liste pour mieux les fustiger²⁸. *Salus* a laissé peu de témoignage iconographique²⁹. Leroux imagine la possibilité d'une déité *Salus*, accessible en divers lieux campagnards et pas uniquement dans un temple urbain.

²⁶ Valère Maxime, 8, 14, 6.

²⁷ *Antiquités Romaines*, K. Jacoby, 16. F = 16. 3(6). Voir la mise au point de R. Robert, « Le fragment de Denys A. R. 16. F et les peintures de Fabius Pictor », in S. Pittia (dir.), *Fragments d'historiens grecs. Autour de Denys d'Halicarnasse*, Collection de l'École Française de Rome - 298, Scuola Tipografica S. Pio X, 2002, p. 307-328. Pline mentionne ces peintures sur les parois du temple de *Salus*, *H. N.*, 35, 19. Ces fresques, au demeurant, ne sont jamais décrites dans leur contenu par leur auteur sauf pour en louer la couleur et la sobriété. Il ne s'agirait en fait que d'une inscription du nom d'un personnage sur le temple de la déesse et non de véritables peintures dont aucun auteur ancien n'a proposé de description, ce qui est assez étrange.

²⁸ Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, IV, 11 ; VI, 9.

²⁹ Ces renseignements sont réunis dans l'*Enciclopedia del' Arte Antica* (=EAA), Rome, Enciclopedia Italiana, 1965, VI, p. 1087-1088.



(Ill. 8) H. Leroux, « Pèlerinage à la Santé » (esquisse)
Verdun, Musée de la Prinerie inv. 77. 32. (non daté)

Une troisième toile, datée de 1870, vient compléter cet ensemble. Il s'agit de « Prière à la Fièvre ». Cette dernière œuvre reprend des éléments iconographiques aux deux premières toiles ainsi qu'à son « Invocation à Hygie ». Il y a une évidente filiation entre ces quatre peintures. Des indices, glanés dans la biographie du peintre par sa fille et dans la correspondance de l'artiste, précisent la répétition de cette thématique aussi bien que les similitudes entre les cadres et les regroupements de figures. « Ces scènes de vie antique qu'il savait rendre avec tant de poésie eurent à ce moment une grande vogue et les Américains achetaient tous ses tableaux avant même qu'ils ne fussent terminés. Ainsi il en existe dans toutes les collections des Etats-Unis notamment à la Galerie Coqueran à Chicago », écrit Laura

dans ce manuscrit biographique de 1935³⁰. L'époque à laquelle Laura fait allusion se situe précisément entre 1863 et 1870. Des courriers de Leroux à Henner, datés de 1867, font état de ces commanditaires américains, amateurs de scènes de la vie populaire antique et dont la production, sous la forme de petits formats, vendus dans son atelier romain, s'avère fort lucrative. Il est raisonnable de penser que les trois toiles d'Esculape, *Salus* et *Febris* appartiennent à une de ces séries plus vastes d'œuvres « alimentaires ». Leroux fait lui-même allusion à la série consacrés aux amours de Catulle et Lesbie et de Tibulle et Délie, également datée entre 1867 et 1868, où il produit pour ce même public de voyageurs américains, des toiles dont il dit sans détour, dans un courrier à Henner en date du 26 février 1867, qu'il fait des « pendants » pour ces acquéreurs américains. « Prière à la Fièvre » est précisément conservé à New York.



(Ill. 9) « Prière à la Fièvre » Huile sur toile
New York, Musée de Brooklyn, (1870).

Dans cette œuvre aboutie, une malade s'est affaissée, à bout de forces, devant un édifice, creusé d'une niche où se tient, assise et de profil, la curieuse figure personnifiant *Febris*, la Fièvre. Sur l'autel, devant le petit sanctuaire, on a déposé un vase. Le paysage est hivernal et au loin brillent des flaques marécageuses, responsables de cette fièvre qui ronge la malade. C'est la seule œuvre de la

³⁰ Laura Sertlet-Revault, *Manuscrit*, Verdun, Musée de la Prinerie, inv. n° 37, p. 42.

série qui identifie plus spécifiquement la maladie avec la malaria tant la fièvre en est le symptôme récurrent : « Il (Hébert) a pris les fièvres et cela l'a mis complètement bas. On l'a porté à Porto Anzio où j'espère qu'il pourra prendre assez de force pour rentrer en Provence »³¹, écrit Leroux à son ami Henner en 1870, cette même année de la composition du tableau. Ce dernier, directeur de l'Académie de France à Rome, assume un premier directorat entre 1867 et 1872 qu'il doit interrompre pour des raisons de santé. Ce synchronisme entre la crise de malaria de Hébert et la date du tableau est significative³². La malade du tableau est encadrée d'un homme qui agite une palme pour attirer la bonne grâce de la déesse, tandis qu'une deuxième jeune femme lui adresse sa prière recueillie³³. La mise en scène du sanctuaire n'est pas sans évoquer un climat de déréliction : la bâtisse qui abrite la déesse semble laissée à l'abandon, des plantes sauvages s'agrippent aux pierres, et le socle de la statue est ébréché. La statue, complètement emmitoufflée dans son manteau, comme prostrée, accentue cette impression de détresse. Leroux a laissé libre cours à son imagination pour forger la représentation de cette entité biologique dont aucune iconographie n'a existé dans le monde romain. On lui connaît, en revanche, des chapelles, *sacella*, « consacrée dans des chapelles » ainsi qu'un *fanum*, un « petit sanctuaire », sur le Palatin, où elle exerce ses talents de guérisseuse avec *Scabies*, la « Gale », précise Pline³⁴. Elle symbolise la manifestation la plus évidente de la maladie. Qu'elle soit liée à la *pestilentia* de la malaria ou d'origine pathologique, elle est associée étroitement à *Salus*, la Santé³⁵. La malaria est connue de longue date des Anciens et Vitruve, dans son *Traité d'Architecture*, a bien retenu la leçon hippocratique de l'influence du climat sur la santé des hommes. D'une façon très lucide, il associe l'habituelle mise en garde de l'insalubrité des zones de marécages aux eaux stagnantes et aux vents humides, comme lieu de vie, avec les insectes, parce que, dit-il : « [...] ces brises répandront de leur souffle, dans l'organisme des habitants, le souffle empoisonné des insectes des marais mêlés à la brume »³⁶. C'est à Columelle, l'agronome latin d'époque impériale, qu'il reviendra de désigner la piqûre des moustiques comme vecteur de la maladie. Dans le tableau de Leroux, *Febris* se bouche ostensiblement les oreilles de ses deux mains, sourde à l'imploration des proches de la malade. Les divinités de la santé de Leroux seraient-elles devenues insensibles à la détresse humaine ?

³¹ Courrier à Henner cité par L. M. Gohel (1988), p. 56, rubrique 36.

³² C'est l'hypothèse avancée également par M. L. Gohel (1988), p. 56.

³³ Sur le symbolisme de la palme qui se réfère au triomphe sur la mort à Rome, on consultera W. Deonna, « L'ex-voto de Cypsélos à Delphes : le symbolisme du palmier et des grenouilles », *Revue de l'Histoire des Religions*, 1951, vol. 139, n° 2, p. 5-58 et plus particulièrement p. 16 où le palmier est un arbre de force et de destinée.

³⁴ *H. N.*, II, 16.

³⁵ J. M. André, *La médecine à Rome*, *op. cit.*, p. 89.

³⁶ Vitruve cité par J. M. André, *La médecine à Rome*, *op. cit.*, p. 167.

L'« Invocation à Hygie » qui est la première toile illustrant des malades antiques est l'œuvre la plus réfléchie de cette série. C'est également sur cette œuvre que les sources sont les plus nombreuses.

L'« Invocation à la déesse Hygie » (1863)

Cette toile de petit format, qui la démarque des grandes peintures d'histoire, est remarquée au Salon de 1863 par les critiques : « Parmi les Néo-grecs, la palme est cette année à M. Leroux pour son petit tableau intitulé "Croyante", œuvre poétique, touchante et pleine de délicatesse »³⁷. Théophile Gautier en dresse un vibrant éloge :

Rien de plus délicatement affaissé et de plus gracieusement morbide que cette jeune poitrinaire antique appuyée sur les épaules de ses amies. Le miracle se fera-t-il ? Le tiède souffle du printemps guérira-t-il ses poumons que déchire l'âpre brise d'hiver... La déesse a la tête un peu écornée, ce qui indiquerait que le culte des anciens dieux commence à tomber en désuétude. Hygie ne voudra pas laisser mourir cette charmante malade si pleine de foi et la sauvera pour l'honneur du polythéisme³⁸.

Laura précise dans son manuscrit :

L'un de ses envois au Salon, non le plus célèbre mais à mon avis un des plus impressionnant, est « l'Offrande à Hygie »³⁹. Théophile Gautier, qui faisait alors la critique du Salon, avait consacré à cette œuvre une page enthousiaste. La statue de la Sainte (*sic*) est quelque peu détériorée, envahie par les lianes, visiblement à l'abandon. Quel dommage que je n'ai plus sous les yeux l'article du grand Théophile pour le transcrire ici !⁴⁰.

La peinture est exposée au musée de la Princerie à Verdun⁴¹ (Ill. 9). Le sanctuaire, les dévotes, la malade et la statue cultuelle impriment à la scène un sentiment d'étrangeté.

³⁷ C. de Sault, *Essai de critique d'art, Salon de 1863*, Paris, 1864, p. 71.

³⁸ Th. Gautier, *Le Moniteur*, 1863, p. 7.

³⁹ L'œuvre est connue sous plusieurs appellations : « Croyantes », « Invocation à la déesse Hygie » ou « l'Offrande à Hygie ». Voir aussi sur cette œuvre C. Couëlle, « Hector Leroux (1829-1900) : un peintre du XIX^e siècle voué à l'Antique », in J.-F. Géraud (dir), *op. cit.*, p. 217-222.

⁴⁰ Manuscrit de Laura (1935), inv. 37, p. 43.

⁴¹ Huile sur toile, inv. 74. 2. 345. H : 0,94 ; L : 0, 67.



(Ill. 9) H. Leroux, « Invocation à la déesse Hygie » (1863).

Nous sommes dans la campagne et non en ville, le sanctuaire est un bâtiment à pilastres qui dégage la niche de la déesse, au pied de laquelle se dresse un petit autel pour des dépôts d'offrandes comme dans les œuvres postérieures. Le paysage est encore hivernal avec ses végétaux dépouillés, le site retiré comme dans « Prière à la Fièvre ». Deux personnages, dans le lointain, s'acheminent vers l'édifice. La figure, enveloppée d'un manteau, et tassée au pied du bâtiment se retrouve dans la « Prière à Esculape » de 1869. La malade et les jeunes femmes qui la soutiennent sont figurées de dos, ce qui leur confère un plus grand anonymat et évacue un certain pathos dont Leroux ne ménage pas les effets chez la malade de « Prière à la Fièvre » qui tourne un regard de moribonde vers le public. Il y a beaucoup de retenue dans cette toile. Les vêtements des trois jeunes femme

reflètent cet intérêt du peintre pour le rendu des draperies et son souci d'aller puiser aux sources du costume antique dont attestent ses nombreuses études sur la statuaire romaine. Les coloris des vêtements sont sobres : une tunique parme pour l'implorante de droite, un manteau brun, glissant sur les hanches de la malade, et un manteau d'un beau bleu profond pour la jeune femme de gauche. Les deux dévotés soutenant leur compagne ont les cheveux retenus, soit par des bandelettes, en chignon, soit serrés dans un tissu rouge vif. La malade, dont la tenue défaite atteste de son abandon à toute coquetterie, a les cheveux lâchés sur la poitrine. Les deux jeunes implorantes lèvent une main en direction de la statue d'Hygie, en geste d'exhortation. Attardons-nous sur la divinité Hygie et sur sa curieuse représentation par Leroux.

Le culte d'Hygie, fille d'Asclépios, possédait un temple à Rome, sur le Quirinal, depuis 311 av. J.-C. où elle est associée à *Salus*. A Rome, son iconographie est d'abord calquée sur le modèle grec, puis connaît une interprétation plus librement romaine. Elle figure à la fois sur des monnaies et dans la statuaire de l'époque impériale⁴². A Rome, Leroux qui arpente les musées, en a fait un croquis qui appartenait à sa documentation personnelle. Ce dessin à la plume sera plus tard destiné à illustrer les divers aspects du costume antique dans un manuscrit qui lui sera commandé, à son retour à Paris, en 1880, mais qui ne verra jamais le jour⁴³. L'Hygie du tableau de Leroux est une statue de marbre, portant une tunique et enveloppée d'un manteau qui lui recouvre la tête. Le serpent guérisseur fait trois fois le tour de son corps pour venir boire dans la phiale que tient la déesse dans sa main droite. Le visage est brisé à la hauteur de la tempe droite. Le croquis qu'il réalise au musée du Vatican (date inconnue) (Ill. 10), est sans doute un dessin d'étude préparatoire pour cette toile de l'« Invocation à Hygie ». La divinité tient le serpent rituel, enroulé au tour de son bras gauche, la tête posée dans sa main gauche et la phiale dans sa main droite. Sa tête est dévoilée. L'iconographie impériale de la déesse, telle qu'elle nous est conservée, varie peu dans sa présentation. Elle figure debout, le serpent est toujours présent tout comme la phiale qu'elle tient dans sa main ou dans laquelle le reptile vient boire. Elle présente parfois un œuf. Les divers agencements du drapé peuvent varier d'une sculpture à l'autre ainsi que la position du serpent, mais elle n'est jamais enlacée de la tête au pieds par le reptile comme choisit de le représenter Hector Leroux. L'unique statue antique, représentée le torse enroulé dans les replis d'un serpent, appartient à l'iconographie de Mithra qui peut être figuré sous la forme d'un jeune homme au torse pris dans une volute serpentine, les symboles du zodiaque le constellant, ou

⁴² On se reportera au LIMC (= *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*), Zürich-Munich : Artemis Verlag, 1990, cols. 554-574 (F. Croissant).

⁴³ Ce manuscrit, conservé dans la famille du peintre, a été généreusement mis à ma disposition. Un article sur ce travail est en cours.

léontocéphale et également ceint dans les anneaux d'un serpent. Une version du dieu mithraïque est conservée au musée du Vatican après avoir été exposée à la Villa Albani (Ill. 11). Le peintre, familier de la fréquentation des musées et des collections romaines, en a retenu l'effet plastique pour accentuer, sans doute, la puissance magique de cet attribut téllurique de la déesse dont la symbolique est tellement étrangères aux conceptions judéo-chrétiennes : ni mal, ni péché ne sont jamais associés au serpent dans l'imaginaire antique. C'est un animal chthonien, lié aux forces souterraines. L'iconographie mithraïque connaît un jeune dieu taurochtone mais aussi cette version léontocéphale et zodiacale d'un dieu ailé, il figure les principes premiers des forces de croissance du cosmos comme l'amour et la mort⁴⁴.



(Ill. 10) Hector Leroux, dessin à la plume de l'Hygie du Vatican
(Date inconnue).

⁴⁴ On consultera la mise au point de A. Mastrocinque, « Nouvelles recherches sur les mystères de Mithra » in, *Polythéismes antiques. Religion de Rome et du monde romain*. Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes – Section des Sciences Religieuses, 115 (2006-2007), 2008, p. 187-197 et plus particulièrement p. 18. A. Guerry, « Diffusion des Mithra à Rome, sanctuaires et iconographie » dans V. Dasen, *Vivre avec les dieux*. Séminaire de mai 2008, y voit un fait synchrétique entre plusieurs divinités comme Esculape et Sarapis.



(Ill. 11) Mithra léontocéphale. Musée du Vatican

La mise en scène du tableau place Leroux dans une position décalée par rapport aux productions des Néo-grecs de son temps. Il y a en effet une incompatibilité entre le plaisir de la restitution des cadres urbains et domestiques antiques qu'affectionnent les peintres de cette « école », et la décrépitude du sanctuaire et de la statue. L'œuvre peut être assimilée à une peinture de ruine, de *vedute*, dans l'esprit du XVIII^e siècle où l'édifice antique, dans son délabrement, a pour effet de stimuler la méditation sur l'aspect éphémère de l'existence⁴⁵. Dans ce tableau, Leroux s'inscrit dans une tradition romantique de mélancolie où le rapport à la ruine est ambivalent, à la fois par la prise de conscience de la valeur du passé

⁴⁵ Parmi les nombreuses études consacrées aux paysages avec des ruines on consultera S. Forero-Mendoza, *Le temps des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel : Champ Vallon, 2002.

antique et par celle d'un futur lui-même promis à la décrépitude⁴⁶. Le sanctuaire d'Hygie est à l'abandon, il n'est plus entretenu : des végétaux grimpent sur les pilastres de l'édifice, une colonne cannelée à l'angle du bâtiment est brisée. La statue cultuelle est elle-même endommagée. Dans quelle époque le peintre veut-il nous transporter ? Celle de la jeune malade et de ses compagnes qui appartiennent encore au monde antique comme l'indique leur costume ? A la fin de ce monde antique où les anciens dieux sont en voie de disparation ? Il se dégage une indéniable impression de tristesse de ce sanctuaire ruiné avec sa déesse brisée. Laura précise le sens du tableau de son père en commentant la critique de Gautier au Salon : « [...] Son âme de poète voyait dans cette belle œuvre si chargée de sens, l'artiste avait voulu peindre la fin du monde païen tandis qu'à l'horizon brille l'aurore de la religion nouvelle. Le grand Pan était mort ou mourant »⁴⁷ précise-t-elle dans son manuscrit. C'est indéniablement le sens de cette œuvre, finalement si peu « néo-grecque », mais subtilement moralisante dans sa construction du déclin du paganisme avec sa déesse au visage brisé le rapprochant des thématiques renaissantes. Dans « Prière à la Fièvre » l'abandon du sanctuaire suggère aussi que la divinité a quitté ses fonctions de guérisseuse antique, les dieux païens ne sont plus secourables. Ce n'est pas un hasard si Gautier, ne pouvant attribuer une maladie particulière à la jeune souffrante de l'« Invocation à Hygie », la transforme en tuberculeuse décrivant : « [...] Cette jeune poitrinaire antique appuyée sur les épaules de ses amies. Le miracle se fera-t-il ? Le tiède souffle du printemps guérira-t-il ses poumons que déchirent l'âpre brise d'hiver... ».

Cette critique « gracieusement morbide », élégant exercice de style littéraire, est totalement éloignée du sujet, mais concorde bien avec l'esprit du siècle où la tuberculose est la maladie romantique par excellence. C'est en effet le XIX^e siècle qui « invente » la tuberculose, cette maladie dont l'étiologie n'est pas précisée dans le monde antique, même si Hippocrate en dresse déjà les symptômes alors considérés comme héréditaires et dénommée *phtisie*, c'est-à-dire dépérissement. La lecture de Gautier montre que les œuvres de Leroux sont accessibles au public dans une compréhension contemporaine, car la figure de la « poitrinaire » connaît ses lettres de noblesses avec *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils publié en 1848 et l'opéra de Verdi, *La Traviata*, représenté à Venise en 1853. Le tableau de Leroux s'inscrit à rebours des habituelles scènes antiques et marque une rupture dans son œuvre. Nous sommes à la fois conviés à la vision du peintre et à ses réflexions sur les ruines du monde antique, si prégnantes dans sa vie romaine, et à son désir de faire revivre le passé. Leroux offre dans ce tableautin une saisissante

⁴⁶ Leroux donne corps à la mélancolie dans une esquisse (Verdun, inv. 81. 1. 59. Non datée) intitulée « Mélancolie » et représentant la figure solitaire d'une Vestale dans le silence de son enfermement sacré.

⁴⁷ Laura, (1935), p. 24.

métaphore du délabrement que la maladie opère sur le corps humain dont la statue endommagée qui incarne la santé est elle-même le miroir. Il insiste en même temps sur l'intemporalité de la croyance en des dieux bienveillants. Dans l'histoire de Rome le culte d'Hygie perdure jusqu'à la fin du monde antique, les saints guérisseurs prendront le relais de l'attente des malades.

CONCLUSION

L'Antiquité de Leroux est grave et respectueuse. Il mesure bien la distance qui nous en sépare, évitant les scènes trop anecdotiques ou aguichantes comme chez ses contemporains Néo-Grecs. Avec un sujet aussi difficile à traiter que celui de la maladie et de la mort, le peintre nous fait entrer avec pudeur dans le monde de la souffrance en choisissant d'en représenter les figures de la guérison plus que les symptômes. En effet, à l'opposé d'une peinture où la maladie est directement énoncée et mise en image, comme la peste chez Gros avec des moribonds aux visages verdâtres, aux yeux rougis, ou le tableau d'Hébert avec cette malade blême et fiévreuse, Leroux préfère nous montrer le recours à la prière, ultime espoir d'une guérison aléatoire.