



HAL
open science

Hector Leroux (1829-1900) : un peintre du XIX e siècle voué à l'Antique

Colombe Couëlle

► To cite this version:

Colombe Couëlle. Hector Leroux (1829-1900) : un peintre du XIX e siècle voué à l'Antique. Journées de l'Antiquité 2008, Université de La Réunion; Faculté de Lettres et de Sciences humaines, Apr 2008, Saint Denis, La Réunion. pp.210-245. hal-01885585

HAL Id: hal-01885585

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01885585>

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.

Hector Leroux (1829-1900) : un peintre du XIX^e siècle voué à l'Antique

COLOMBE COUËLLE
MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN HISTOIRE DE L'ART
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION, CRLHOI

I - DÉSIRS D'ANTIQUÉ : NOUVEAUX RÉCITS DE L'HISTOIRE GRÉCO-ROMAINE

1 - De la Lorraine à l'Italie : une vocation antique

Né dans une très modeste famille de Verdun, Hector Leroux devra à sa ténacité et à son talent l'accès à l'apprentissage artistique à l'école des Beaux-Arts de Paris. Il suit les cours de dessins du collège de Verdun, dispensés par un peintre formé dans les ateliers de Gros et de Drolling, qui, repérant vite ses dispositions, le poussera à continuer dans cette voie. Il obtiendra une bourse de la ville de Verdun ainsi que du Conseil général de la Meuse.

Il part pour Paris en 1849 à vingt ans. Admis dans l'atelier de François-Edouard Picot¹, il le fréquentera pendant onze ans². Parmi les amitiés qu'il nouera avec les jeunes artistes de son temps, celle de J. J. Henner l'accompagnera toute sa vie.

En 1857 il obtient un second prix au concours du Prix de Rome et tentera l'accès, tant envié à l'académie de France les deux années suivantes, mais sans succès. Il a déjà trente ans et ne peut plus espérer concourir. Pourtant, grâce à

¹ François-Edouard Picot (1786-1868) fut un élève de David, de tradition néoclassique. Parmi ses nombreux élèves on peut citer W. Bouguereau, A. Cabanel, E. Levy, affilié au groupe des *Néo-grecs*, J. J. Henner et G. Moreau.

² La biographie manuscrite du peintre, rédigée par sa fille Laura Leroux-Revault et conservée par les descendants de Leroux, a permis à G. Blazy de proposer une première approche de sa vie dans *Hector Leroux. Le poète au pinceau des Vestales*, (texte dactylographié), Bar-le-Duc, 1979 ; *Idem*, « Louis-Hector Leroux », dans F. Y. Le Moigne (dir), *Patrimoine et culture en Lorraine*, Metz, Société d'Histoire et d'Archéologie de la Lorraine, 1983, p. 411-418. L. M. Gohel organisera la première rétrospective de l'œuvre de cet artiste en 1988. Son intéressant catalogue *Louis-Hector Leroux. Verdun 1829 – Angers 1900. Peintures et esquisses*, musée de Bar-le-Duc et de Verdun, 1988, est à l'origine de ma découverte de cet artiste. Une première visite au musée de la Prinerie de Verdun en octobre 2007 m'a permis « rencontrer » cet artiste attachant et passionné d'antiquité. Je tiens à remercier Marianne Cochet pour l'accueil et la confiance qu'elle m'a accordés en me laissant prendre connaissance des esquisses et toiles de l'artiste conservées dans la réserve du musée.

l'appui de son maître Picot et sur les recommandations d'Hippolyte Flandrin et de Léon Halévy, membre de l'institut, il reçoit officiellement la commande de la copie de *l'Amour Sacré, l'Amour Profane* du Titien, œuvre conservée à Rome, dans la collection Borghèse pour « compléter ses études »³.

Hector Leroux arrive à Rome le 12 mars 1860. Il y retrouve Henner, installé à la Villa Médicis un an auparavant : « Leroux loge toujours à l'académie. C'est un charmant garçon et surtout un excellent ami » écrit ce dernier à son frère dans un courrier daté de Rome, le 8 décembre 1860⁴.

Cette opportunité de travail à Rome va décider de sa carrière picturale au point d'en faire un véritable sectateur des thèmes antiques : « Ma voie était tracée, j'étais voué à l'antique. Du reste j'étais à Rome en pleine histoire et il m'eût été difficile de ne pas suivre ma vocation » écrira-t-il plus tard au critique d'art Eugène Montrosier⁵.

Pour satisfaire sa soif de découverte de l'Italie et couvrir ses frais de vie romains, il exécutera des scènes pittoresques locales avec son ami Henner qu'ils vendront aux visiteurs étrangers.

Il s'imprègne de paysages et d'œuvres d'art en parcourant l'Italie, seul ou en compagnie de Henner. Il se composera ainsi de précieux recueils de sources archéologiques et artistiques qui lui permettront de composer ses tableaux : « [...] et toujours mon père rapportait des études de tout ce qu'il voyait, constituant ainsi l'ineestimable et unique collection que la guerre m'a enlevée » écrira sa fille Laura⁶.

Son séjour de pensionnaire ne suffisant pas à assouvir sa passion de l'Italie, il décide de demeurer à Rome tandis que les autres pensionnaires reprennent le chemin de Paris. Il y séjournera dix-sept années. Cette décision ne le mettra pas forcément en marge de la créativité parisienne mais orientera sa peinture presque exclusivement sur des thèmes illustrant le monde antique : « M. Hector Leroux, non moins épris d'exactitude que M. Gérôme (il expose « Vente d'esclaves »), a l'âme plus tendre et met plus volontiers sur la toile les sentiments qui l'animent pour cette Rome d'autrefois où se passèrent les longues années de sa jeunesse, à laquelle il est resté attaché par d'indissolubles liens » dira de lui Jules Comte, au Salon de 1884⁷.

³ Arch. Nat. F21 94, cité par L. M. Gohel, *idem, supra*, n. 2 = (Gohel, 1988), p. 26, n. 9.

⁴ Correspondance de J. J. Henner à son frère Grégoire, conservée au musée J.J. Henner à Paris et dont la consultation m'a été facilitée par Claire Bessède, sa conservatrice, en dépit de travaux de restauration dans le musée. Je l'en remercie vivement.

⁵ (Gohel, 1988), p. 15. E. Montrosier rédigea une importante compilation des artistes de son temps dans *Les artistes modernes*, 4 vols., Paris, H. Launette, 1881-1884.

⁶ La bibliothèque de Leroux, précieusement conservée par sa fille Laura, à Dun-sur-Meuse, sera pillée par les Allemands pendant la Première Guerre mondiale. Les citations de Laura, extraites de son manuscrit, sont en partie réunies par G. Blazy, *op. cit., supra* n. 2 = (Blazy, 1979), p. 7.

⁷ J. Comte, *L'illustration. Salon de 1884*, 3 mai 1884, p. 287.

En dehors de ses envois réguliers au Salon, il expose ses tableaux à Paris chez le marchand d'art Goupil et reçoit dans son atelier romain. La correspondance qu'il échangera avec son ami Henner fait état de contacts avec des clients américains qui viennent lui acheter des toiles⁸.

En 1870 il épouse une jeune italienne, Clelia Casali, dont il aura deux enfants : Laura et Nicolà. Sa fille à qui l'on doit sa biographie sera également peintre.

Hector Leroux proposera ses premiers envois au Salon à partir de 1863, depuis Rome qu'il ne quittera qu'en 1877, s'installant à Paris. Il mourra à Angers en 1900.

Son dernier envoi au Salon de 1899 clôt le cycle consacré à la vie des vestales, son sujet de prédilection : *La gardienne du champ Scélérat, lieu de sépulture des vestales*.

Cette antiquité, Leroux va la consacrer presque exclusivement au monde féminin avec une prédilection pour la représentation des vestales dont le destin, scellé entre sacralité et chasteté, le fascine. A la flamme vivace de la cité répond la sensualité condamnée des jeunes femmes.

A l'instar de ses contemporains, la vie pompéienne, dévoilée par l'essor des fouilles à partir de 1870, va également l'inspirer, notamment dans le culte dévolu à Vénus par ses habitantes, ainsi que dans diverses manifestations de la ferveur païenne de figurantes antiques anonymes qui composeront la majeure partie de son répertoire et l'œuvre de toute une existence.

Le monde antique de Leroux est peu lumineux dans ses coloris. Sanctuaires aux tons assombris, scènes d'intérieurs noyées dans la pénombre, paysages crépusculaires. Le ciel méditerranéen entre difficilement dans les toiles du peintre. Il concentre son travail sur les attitudes, les gestes des femmes qui parcourent ses compositions. Il entre en intimité avec elles par le biais d'un tamisage de la lumière, comme s'il disposait un filtre indispensable entre leur époque et la sienne, pour mieux saisir l'essence de leur existence. Il ne s'autorise que peu d'effets de reconstitutions antiques spectaculaires, apanage des *Néo-grecs*, ni n'expose la chair de ses protagonistes à d'inutiles déshabillages. Il demeure attentif et respectueux de ces femmes qui n'en sont pas néanmoins gracieuses et graves, détentrices d'un secret sur le passé.

« Investi par l'antiquité » ainsi que le définira encore sa fille⁹, le peintre accordera un grand sérieux à l'étude des sources littéraires antiques mais aussi aux découvertes archéologiques de son temps. Il fréquentera leurs responsables

⁸ J'exprime là encore ma gratitude à Claire Bessède, conservateur du musée Jean-Jacques Henner à Paris, qui m'a fait parvenir des photocopies de cette correspondance, le musée étant en travaux de restauration.

⁹ (Blazy, 1979), p. 7.

comme en atteste son rôle dans le relevé des peintures de la maison « dite de Livie », mises au jour sur le Palatin en 1869 par Pietro Rosa « qui a prié un peintre français en ce moment à Rome, M. Hector Leroux, de copier à l'aquarelle avant qu'elles ne pâlisent »¹⁰. Cette fréquentation du passé antique et la reconnaissance du sérieux de son travail de peintre lui procure une place particulière dans le courant des fantaisies *néo-grecques*, fort en vogue à partir du Salon de 1847.

2 - LES NÉO-GRECS : D'AUTRES LEÇONS D'HISTOIRE

Au Salon de 1847, Théophile Gautier s'enthousiasmait pour le tableau de J. L. Gérôme intitulé *Jeunes grecs faisant se battre des coqs*, inventait le terme de *Néo-grecs* pour qualifier les peintres d'un genre pictural où le monde antique apparaissait sous un nouveau jour.

Dans son commentaire du tableau il indiquait l'originalité et la force de l'œuvre par ces quelques mots : « Il faut du talent et de la ressource pour élever une scène épisodique au rang de composition noble »¹¹.



J. L. Gérôme, *Jeunes Grecs faisant se battre des coqs*. (Paris, Orsay, inv. RF 88).

¹⁰ *Moniteur des architectes*, 15 juin 1869, p. 172.

¹¹ Théophile Gautier, *Salon de 1847*, p. 26.

Une jeune fille, le corps à peine voilé par une tunique diaphane, assiste à un combat de coqs organisé par un jeune homme entièrement dénudé. Une stèle de marbre sculptée et un point de vue maritime campent le décor. « Ce sujet tout vulgaire en apparence, a pris sous le fin crayon et le pinceau délicat de Gérôme une élégance rare et une distinction exquise... Les figures sont de grandeur naturelle et traitées d'une façon tout historique » rajoutera l'écrivain à sa critique¹².

En effet, le genre noble, celui de la peinture d'histoire, fort prisé en France par le jury du Salon, allait faire place, durant une cinquantaine d'années, à une peinture qui connaîtra un franc succès auprès du public dénotant un nouveau regard sur l'antiquité gréco-romaine. Lassés des hauts faits des hommes illustres, des *exempla virtutis*, chers à David et à ses élèves, un groupe de jeunes peintres, anciens élèves d'Ingres, tels Gleyre, Hamon, Aubert, Toulmouche, Boulanger, Bouguereau, Lévy, Cabanel et Couture, pour ne citer que les plus célèbres, tenteront d'établir un rapprochement imaginaire entre les Anciens et leurs contemporains par un autre traitement des sujets d'histoire, agrémenté du plaisir de l'esthétique et du piquant de l'érotisme.

Le critique Alfred de Tarnouarn rendait compte de l'engouement pour ce genre pictural « : [...] gracieux sans affectation, simple sans avidité et savant sans pédantisme »¹³. Le monde gréco-romain allait se parer de nouveaux atours et s'inventer d'autres récits. Des peintres, épris d'une antiquité moins livresque que leurs prédécesseurs, privilégieront une reconstitution du passé permettant de faire revivre l'antiquité dans son cadre quotidien par des décors, des costumes, des détails architecturaux, brossant une sorte d'histoire des mœurs antiques.

J. L. Gérôme représentera bien ce mélange de conformisme et de fantaisie par des coloris à la texture « léchée » qui plaira tant au public car Théophile. Gautier, qui s'était entiché du jeune peintre et de ses condisciples, leurs reconnaîtra « le droit d'écrire l'histoire avec leurs pinceaux aussi bien que les littérateurs avec leur plume »¹⁴.

Ce dernier s'était d'ailleurs octroyé le droit de rendre vie au passé romain dans son roman *Arria Marcella* publié en 1852, devancé, il est vrai, par l'Anglais Bulwer-Lytton avec *Les derniers jours de Pompéi*, paru en 1834, premier roman pompéien à succès du XIX^e siècle.

Ce nouvel habillage de l'antique par les artistes était rendu possible par l'essor que prendront l'archéologie et ses découvertes. L'impact de celles réalisées à Pompéi, leurs publications, les visites individuelles des artistes, l'apparition des premiers guides touristiques à l'usage des voyageurs, le développement de la

¹² *Idem*, p. 26.

¹³ Alfred de Tarnouarn, « Les Néo-grecs – Hamon », *L'Artiste*, IX, 1860, p. 9.

¹⁴ Cité par G. G. Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 116.

photo¹⁵ auront une influence décisive sur le renouveau des thématiques antiques dans la création du XIX^e siècle.

Un contexte favorable au développement du goût des peintres pour l'antique s'était mis en place, depuis le XVIII^e siècle avec la découverte d'Herculanum et de Stabies, puis de Pompéi et des premières fouilles qui en découlèrent. On assistera également, dès le début du XIX^e siècle, à un déplacement d'intérêt face aux ruines, en général, et à celles de Pompéi en particulier, désormais orienté sur l'émotion du drame humain et sur la renaissance de la cité dans ses murs, ses demeures et ses objets quotidiens. Le vestige apparaîtra moins comme un sujet en soi, propice à une réflexion éthique sur l'usure et la brièveté du temps ou un décor pittoresque, que comme un véritable témoignage de la vie des Anciens, un cadre tangible, propre à ranimer ce passé, non sans que perce une certaine nostalgie pour ces temps plus insoucians comme aime à l'imaginer Edmond About :

« A Pompéi, on touche du doigt la véritable vie des beaux siècles grecs et romains ; l'esprit se plonge avec délice dans une sorte de bain moral ; on conçoit une existence plus aisée, plus heureuse que la notre ; on envie le sort des modestes citadins qui jouissaient d'un luxe si aimable et vivaient si conformément à la nature... »¹⁶.

Pionnier dans la perception d'une archéologie comme source de connaissance de la vie quotidienne, l'architecte François Mazois mènera les fouilles de Pompéi sous le règne de Murat et de la reine Caroline. Il en proposera une première publication entre 1824 et 1838, agrémentée de quatre cent cinquante quatre dessins. Ce recueil archéologique, par sa précision et la justesse de son analyse, composera une première somme sur la connaissance du site :

« ...ils [les édifices consacrés aux besoins des particuliers] offrent le tableau curieux de la vie privée chez les simples citoyens ; ils fournissent des documents précieux sur les coutumes, et complètent ainsi l'histoire des murs et de l'art »¹⁷.

Des érudits aux artistes, peintres et écrivains, une nouvelle perception du passé se fait jour, désormais centrée sur la reviviscence de l'antiquité dont le site de Pompéi fournit une clé d'accès indéniable : « Il n'est rien d'anormal à ce que l'écrivain [...] désirât vivement repeupler une fois encore ces rues désertes, restau-

¹⁵ On consultera à ce propos l'étude consacrée au photographe G. Sommer par G. Fanelli, *L'Italia virata all'oro attraverso la fotografia di Giorgio Sommer*, Firenze, 2007. D'abord marchand de souvenirs photographiques aux touristes étrangers en Italie il deviendra ensuite un collaborateur de G. Fiorelli dans ses fouilles de Pompéi.

¹⁶ Ed. About, *Salon de 1867*, Paris, Hachette, 1867, p. 188.

¹⁷ Fr. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Paris, Didot, 4 vol., 1824-1838, tome II, p. 14.

rer ces ruines élégantes et réanimer des ossements encore cachés à son regard, traversant ainsi le gouffre de dix-huit siècles et éveillant à une seconde existence la Cité des Morts » écrivait Bulwer-Lytton en 1834¹⁸.

C'est dans ce contexte qu'il convient de situer la carrière de différents artistes du XIX^e siècle dont celle d'Hector Leroux qui fera partie de ces peintres épris d'antiquité, désireux d'en faire revivre certains aspects du quotidien. L'originalité de l'artiste consistant à se rapprocher plus de faits historiques et religieux que des détails pittoresques.

De sa Lorraine natale jusqu'à l'Italie, puis en Grèce et au Levant, Leroux incarne ce nouveau désir d'antiquité. Aussi, cet artiste, « voué à l'antique », accèdera-t-il au succès et à la notoriété par une production picturale dévolue essentiellement au monde féminin. Son intérêt pour l'archéologie gréco-romaine, traduite par une abondante documentation exécutée lors de ses voyages en Méditerranée, lui vaudra la reconnaissance des savants de son temps comme l'archéologue Georges Perrot. La qualité et la sensibilité de ses exécutions lui apporteront la célébrité dans les salons littéraires parisiens du XIX^e siècle. Il sera introduit dans le cénacle de la princesse Mathilde par son ami Jules Lefebvre, rencontré à l'académie de France à Rome.

Ce « petit maître » de la peinture du Second Empire incarne parfaitement cette exploration imaginaire et exclusive des thèmes antiques¹⁹. La connaissance des textes antiques et son intérêt pour l'archéologie lui apporteront l'illusion d'en approcher la vérité intime.

L'intérêt croissant des artistes pour les rivages méditerranéens et ses vestiges va se concentrer dans un premier temps sur l'Italie dont Rome reste le passage obligé pour se frotter à l'antique. La péninsule leur offre également Pompéi, toute entière contenue dans son destin tragique mais aussi Paestum, redécouverte au XVIII^e siècle²⁰, en Campanie, et la Sicile.

En revanche, la Grèce leur est encore peu accessible en raison des difficultés que l'on rencontre à s'y rendre, immédiatement après l'indépendance du pays et l'installation sur le trône de la monarchie bavaroise, en 1834²¹. Entre 1831 et 1838 l'expédition menée par la France en Morée par des architectes, des

¹⁸ E. G. Bulwer-Lytton, *Les derniers jours de Pompéi*, (trad. de l'anglais par H. Lucas), Paris, Le livre de poche, 1989, p. 15.

¹⁹ Voir G. Schurr, *Les petits maîtres de la peinture, valeurs de demain*, Paris, 1976, vol. 3, p. 103.

²⁰ C. Ampolo, « La scoperta della Magna Grecia », in, *Magna Grecia. Il Mediterraneo, le metropoles e la fondazione delle colonie*, Electa, 1996.

²¹ Voir à ce propos Chr. Peltre, *Retour en Arcadie, le voyage des artistes français en Grèce au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 ; « Prosper en Morée ou la Grèce et l'architecture », in, *Voyage en Italie et en Grèce de Prosper Morey (1805-1886). Architecte lorrain*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 1990, p. 131-137.

archéologues, artistes et savants s'apparente encore à une expédition militaire. Le pays n'est pas sûr. Il faudra attendre les années quarante pour que les artistes s'aventurent en terres grecques. Ils préféreront continuer plus loin vers la Turquie, le Proche-Orient et l'Égypte pour satisfaire leur quête d'orientalisme comme J. L. Gérôme ou Ch. Gleyre. Leroux visitera également la Grèce et l'Égypte sans que sa peinture ne prenne une orientation orientaliste comme bon nombre de ses contemporains.

C'est par le voyage que les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle vont faire connaissance avec les sites antiques et prendre la mesure de cette atmosphère particulière que dégagent les ruines des monuments et des habitats.

II - L'ANTIQUE MONDE DES FEMMES : UNE RENCONTRE PLEINE DE SÉDUCTIONS

En accordant une place privilégiée à la représentation des femmes antiques, Leroux s'attachera à en peindre une grâce fragile et soulignera le rôle qu'elles pouvaient occuper dans la sphère du religieux. Il bâtira l'essentiel de son répertoire pictural sur la représentation des vestales. Son succès résidera dans une approche personnelle de l'antique et dans le désir de saisir l'étendue des émotions féminines. S'il opère quelques incursions dans l'évocation de la sensualité féminine, ses scènes de genre antiques se caractériseront par un charme discret, lui octroyant une place de peintre de mœurs antiques : « Hector Leroux a su se faire une place à part parmi les amoureux de l'antiquité ; sans s'égarer dans les grandes scènes historiques, il saisit le côté intime des mœurs païennes et sait le traduire d'une façon exacte et pleine de charme » écrira fort à propos R. Ménard en 1876²².

1 - Ferveurs religieuses : religion d'Etat et cultes populaires

Hector Leroux ne dérogera pas à la fascination masculine pour les deux aspects antagonistes de la féminité : pudeur et lascivité. Le monde antique lui en offrait deux versions avec la chaste vestale, les fidèles de Vénus et les courtisanes.

La vestale s'impose comme une thématique obsessionnelle chez l'artiste. Sa figure énigmatique et émouvante venait nourrir la perception d'un monde religieux antique comme pouvait en avoir le XIX^e siècle c'est-à-dire construit entre admiration et condamnation du paganisme. Les vestales de Leroux seront clairement désignées comme les victimes d'une religion cruelle.

La courtisane prendra les traits de Lesbie ou de Messaline, occupant des positions sociales importantes, mais portées par leurs sens au risque de se dégrader comme l'épouse de Claude. La dévote incarne une position intermédiaire entre ces deux extrêmes.

²² R. Ménard, *L'art en Alsace-Lorraine*, Paris, Ch. Delagrave, 1876, p. 443.

L'artiste va recevoir en 1863 une première médaille de troisième classe, dans le « genre historique », pour deux œuvres qui contiennent déjà en germe les principales orientations thématiques de l'artiste : *Croyantes ou invocations à la déesse Hygie* et *Une nouvelle vestale*, toile commandée par la direction des Beaux-Arts en 1863²³.

Les deux tableaux marquent, dès le début de sa participation aux Salons, la prédilection que l'artiste entretiendra, tout au long de sa carrière, pour ces deux évocations du monde féminin : la dévote et la prêtresse. L'étude des mœurs antiques, dans sa confrontation au monde des dieux et dans sa ferveur, est un des aspects que Leroux privilégiera dans sa compréhension du monde antique ce qui ne l'exemptera pas d'erreurs et de contresens mais soulignera sa place d'artiste dans la perception de l'histoire antique au XIX^e siècle.

Au Salon de 1863, la toile intitulée *Croyantes ou invocations à la déesse Hygie* va retenir l'attention du public et des critiques par son petit format qui en accentue le côté intimiste²⁴ et en raison d'une thématique peu commune : la mise en scène de la maladie. « 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 ces poumons que déchire l'âpre bise d'hiver... Hygie ne voudra pas laisser mourir cette charmante malade si pleine de foi et la sauvera pour l'honneur du polythéisme » dira Gautier à propos de cette œuvre²⁵.

Cette libre et romantique interprétation du tableau²⁶ rend peu compte de l'œuvre mais bien du goût de son temps. Pourquoi, en effet, transformer cette malade en jeune phthisique ? Est-ce en raison du succès remporté par *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, publié en 1848 ?

²³ Exposition *L'Art en France sous le second Empire*, 1979, n° 245, p. 380.

²⁴ H : 0, 94 ; L : 0, 67.

²⁵ Th. Gautier, *Le Moniteur*, 1863, p. 7.

²⁶ Huile sur toile, Verdun, musée de la Prinerie, inv. 74. 2. 345. (Gohel, 1988), p. 43-44.



Hector Leroux, *Croyantes ou invocation à la déesse Hygie*. (Verdun, musée de la Prinerie, inv. 74. 2. 345).

« Que la bonne Hygie veille sur les poitrinaires » écrit également M. Chaumelin séduit par le tableau²⁷. Plus sobrement, C. de Sault met aussi l'accent sur le charme qui émane du sujet : « Parmi les Néo-grecs, la palme est cette année à M. Leroux pour son petit tableau intitulé « Croyantes », œuvre poétique, touchante et pleine de délicatesse... Le paysage a encore la dureté de l'hiver mais une brise printanière y murmure une parole d'espérance »²⁸.

Les critiques porteront essentiellement sur le sujet de l'œuvre et sur les personnages mais peu sur sa mise en scène où réside pourtant une certaine étrangeté. On peut en effet se demander quelle est la véritable époque mise en scène par Leroux, l'antiquité des figurantes ou sa propre vision du monde antique ? Dans la niche d'un bâtiment à demi ruiné une antique statue de marbre blanc de la déesse Hygie, la fille d'Asclépios, personnification de la santé pour les Grecs, fait encore l'objet de dévotions. En effet, l'effigie de la déesse, dont une partie du visage est brisée, suggère que son culte a été partiellement abandonné. Le sanctuaire est lui-même endommagé comme l'indique une colonne d'angle brisée et les plantes grimpantes qui envahissent les murs. Au pied de la niche, la forme tassée d'un personnage âgé, enveloppé dans un manteau sombre, contribue à cette atmosphère de déréliction. Le paysage est hivernal. Deux jeunes femmes, figurées de dos, revêtues, l'une d'un péplos de couleur violine, orné de bandes ton sur ton ; l'autre, d'un manteau bleu foncé sur un chiton blanc, soutiennent une malade. Cette dernière, dont le manteau pourpre a glissé sur les jambes, laisse apparaître une tunique blanche et dévoile ses bras et une partie de son dos, sans doute pour indiquer son état fiévreux.

L'aspect délabré du lieu et de la statue cultuelle nous donne l'impression que même les dieux antiques sont en passe d'abandonner les hommes. Seul Gautier sera sensible à cette indication : « La déesse a la tête un peu écornée, ce qui indiquerait que le culte des anciens dieux commence à tomber en désuétude »²⁹.

Cette mention de la ruine situe Leroux dans une perspective moralisante plus proche de l'iconographie de la Renaissance et de ses thématiques symboliques du déclin du paganisme que des restitutions antiques, fer de lance des Néo-grecs.

La statue mutilée de la déesse procure une impression de malaise comme pour renforcer l'évocation du corps meurtri de la malade. La souffrance des mortels et l'impuissance des divinités païennes à y remédier est un thème sur lequel Leroux reviendra à plusieurs reprises.

²⁷ M. Chaumelin, « Salon de 1863 », *Tribune artistique et littéraire du Midi*, Marseille, Camoin frères, 1863, p. 469.

²⁸ C. de Sault, *Essai de critique d'art, Salon de 1863*, Paris, 1864, p. 71 cité dans *L'Art en France sous le Second Empire*, Paris, ERMN, 1979, p. 380.

²⁹ Th. Gautier, *op. cit.*, *supra* n. 25.

*Prière à Esculape*³⁰ de 1869, met en scène une jeune femme qui tend son bébé malade à la statue du dieu romain de la guérison. Dans *Pèlerinage à la Santé*³¹ un vieil homme épuisé est amené par deux jeunes femmes à un édicule qui abrite une fresque de Salus (inscrite sous sa représentation en divinité en majesté).

Sur le tableau intitulé *Prière à la Fièvre*³², daté de 1870, Leroux imagine de toute pièce la divinité personnifiant *La Fièvre*, une statue féminine assise, enveloppée et voilée d'un manteau, la tête dans ses mains dans une attitude d'affliction. L'œuvre est empreinte d'un fort *pathos* car un homme à genoux, agitant une palme en direction de la statue et une femme recueillie, sont venus invoquer la déesse pour une malade fort mal en point dont le visage révulsé est tourné vers le spectateur. Louis Michel Gohel propose de rapprocher cette œuvre d'un tableau d'Ernest Hébert, *Malaria*, qui provoqua une vive impression au Salon de 1850. Hébert avait été directeur de l'académie de France à Rome et était ami de Leroux³³.

Ce dernier sera confronté à une épidémie de choléra à Rome en 1867 dont il relate le climat angoissé à son ami Henner ainsi que la mort de son modèle Paolina dans une lettre de juillet 1867. La maladie et la mort du neveu de Henner en décembre 1867 ajouteront à ce contexte funeste et ces événements ont certainement inspiré Leroux dans ces sujets. Hébert sera lui-même frappé par la malaria en 1870 ainsi qu'il l'écrit à Henner. Dans ces quatre œuvres de Leroux centrées sur la maladie et datées de son séjour romain, le sanctuaire des divinités guérisseuses est situé à l'écart de la ville. Les victimes de la maladie sont des êtres dont la jeunesse ou la vieillesse attirent notre compassion (jeunes femmes, bébé, vieillard). Les branches dénudées des arbres renforcent l'impression de tristesse et d'abandon qui émane de ces toiles. Seule la peinture intitulée *Pèlerinage à la Santé* situe la scène de dévotions dans un bosquet d'arbres feuillus.

Que pouvait incarner la déesse Hygie dans ce répertoire des manifestations de la maladie et comment le peintre a-t-il mis en image cette allusion à la mort ?

Dans le monde grec, *Hygieia*, la Santé, est généralement considérée comme une fille d'Asclépios, le dieu guérisseur d'Epidaure. Bien qu'elle n'ait pas eu d'existence mythologique attestée, elle connaît une iconographie relativement importante à partir du IV^e siècle av. J.-C en Grèce, puis à Rome où on la retrouve sur

³⁰ L'œuvre définitive se trouve aux Etats-Unis dans la collection Brimmer et l'esquisse à Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 17, (Gohel, 1988), p. 55, fig. 35.

³¹ Huile sur toile (esquisse), Verdun, Musée de la Prinerie, inv. 77.22, (Gohel, 1988), p. 24 et n° 203.

³² Huile sur toile, legs William H. Herrimann (1921), New-York, Musée de Brooklin, (Gohel, 1988), p. 55-56, fig. 36.

³³ L. Hault-Nesme, I. Julia, *Ernest Hébert (1817-1908) du romantisme au symbolisme*, collection Musée Hébert, 2003.

des monnaies mais surtout sous sa forme de statue d'abord copiée d'originaux grecs puis statuaire romaine à part entière³⁴.

A Rome, la personnification du concept qu'elle incarne, la santé et le bien-être physique, existait de longue date sous l'appellation de *Valetudo* (plutôt que *Salus*)³⁵ avant d'être plus ou moins assimilée à *Hygia*, au nom directement transmis du grec. Les trois entités divinisées (*Valetudo*, *Salus* et *Hygia*) ont d'ailleurs coexisté dans le monde romain et un type statuaire plus spécifique à *Hygia* s'est fixé dans de nombreux exemples de ronde-bosse. Le plus souvent représentée debout, elle a pour attribut un serpent, à qui elle donne à boire dans une phiale. Elle peut aussi tenir un œuf.

Les variantes dans l'agencement du drapé et dans la position du serpent sont les seules libertés que s'autorisent les sculpteurs dans la représentation de cette personnification divinisée dont le culte perdurera jusqu'à la fin de l'antiquité.

Leroux a pu s'inspirer de deux statues d'époque impériale, conservées à Rome, l'une dans la collection Torlonia³⁶, l'autre au Musée Chiaramonti du Vatican. Aucune des deux, cependant, n'est autant enlacée par son serpent dans une spirale partant de son épaule droite jusqu'à son mollet gauche, à la manière d'un *Atôn* (personnification d'*Eternité*) que celle proposée par le peintre. Aucune ne voile sa tête de son manteau. L'artiste a retenu les attributs de la déesse en y joignant l'effet plastique de la volute serpentinaire.

Le costume des trois jeunes dévotes est conforme à une certaine liberté adoptée par les artistes depuis David pour représenter l'habit du monde grec ou romain. Pour autant l'art de vêtir les protagonistes des scènes antiques au XIX^e siècle restera assez longtemps fluctuant. Les artistes se réfèrent aux témoignages archéologiques qu'ils pouvaient voir dans les musées, les collections privées et sur les sites antiques avec la statuaire gréco-romaine ou sur les dessins des vases « étrusques ». A partir de 1872, la découverte des statuettes de Tanagra, exhumées en Béotie, apportera un nouveau témoignage sur l'art de la draperie antique. Ces figurines de terre cuite, encore parées de leurs couleurs d'origine, connaîtront un vif succès auprès des artistes et des érudits³⁷. Une certaine imprécision vesti-

³⁴ On se reportera au *LLMC* (= *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*), Zürich-Munich, Artemis Verlag, 1990) VI, *sv* « Hygieia » (F. Croissant), cols.554-574. Voir aussi l'étude de H. Sobel, *Die Göttin der Gesundheit*, 1990.

³⁵ *Salus* concerne plus la prospérité de l'individu et de la communauté que la santé. Adorée à Rome au Quirinal (*collis salutaris*). Elle a laissé peu de témoignage iconographique. Un temple lui avait été élevé en 304 av. J.-C., orné de fresques de Fabius Pictor (Valère Maxime, VIII, 14, 6). De fait elle entretient des liens avec *Fortuna* et *Spes*. Pour ces renseignements on se reportera à l'*Enciclopedia del'Arte Antica* (=EAA), Roma, Enciclopedia Italiana, 1965, VI, p. 1087-1088.

³⁶ *LLMC*, V2, fig. 112.

³⁷ L'archéologue H. Lechat rend compte de cette vogue dans « Tanagra », *GazBA*, 1893, p. 6 ; voir également Chr. Peltre, « Les Tanagras de ces jours-ci : archéologie et modernité », S. Basch (dir),

mentaire continuera de caractériser le rendu du vêtement antique chez les artistes du XIX^e siècle. Leroux se démarque de ses contemporains car, reconnu pour son souci de vérité historique, il se voit confier par *La Bibliothèque de l'enseignement des arts* aux Beaux-Arts une étude sur le costume antique. Resté à l'état de manuscrit, ce travail minutieux, intitulé *Etude abrégée du costume dans l'antiquité* est agrémenté de nombreux croquis³⁸. Leroux s'y appuie plus sur les textes antiques que sur les monuments figurés. Ph. Bruneau le décrira d'ailleurs « meilleur peintre qu'archéologue du costume »³⁹. A la décharge de l'artiste on précisera que les textes anciens grecs et romains ne sont pas toujours montrés aussi loquaces ou aisés à interpréter au regard des vestiges de la sculpture et de la peinture que l'on aurait pu le souhaiter. Cette distance entre la culture antique et le monde contemporain conduit encore aujourd'hui à de nombreuses imprécisions ou à de totales bévues, tant la terminologie qui caractérisait les agencements et les textures des costumes des Anciens échappe parfois à nos connaissances, comme le souligne G. Losfeld⁴⁰.

Aussi, cette œuvre de Leroux nous laisse un curieux sentiment d'étrangeté car elle semble réunir deux époques incompatibles : l'une contemporaine de l'artiste où nous contemplons les ruines du passé antique romain ; l'autre appartenant aux personnages antiques du tableau, comme pris, à leur insu, dans la destruction à venir de leur civilisation. On comprend mal, en effet, pourquoi ces jeunes femmes iraient apporter leurs dévotions à un sanctuaire d'Hygie désaffecté alors que son culte restera vivace jusqu'à la fin du monde antique.

Les critiques du Salon de 1863 n'y auront vu qu'un tableau charmant. Leroux, pourtant, mêle un académisme classique à une vision plus romantique de la souffrance et de la mort qu'accentue la tristesse du sanctuaire ruiné par les siècles.

Hector Leroux, dans son second tableau de 1863, entame une longue série thématique qui le conduira à décrire le destin des vestales. Ce sujet dont il va faire une particularité de son travail se doublera de représentations de figures de prêtresses d'Isis et de dévotes du culte de Vénus pompéienne.

La métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres, 1870-1914, EFA, Paris, de Boccard, 2004, p. 63-69.

³⁸ Voir à ce propos Ph. Bruneau, « Hector Leroux, archéologue du costume antique », (Gohel, 1988), p. 33-34.

³⁹ *Idem*, p. 34.

⁴⁰ G. Losfeld, *Essai sur le costume grec*, Paris, éd. de Boccard, 1991, p. 39-40. On consulera également Ph. Sénéchal, « Le costume : la vérité dans les plis. Notes sur le drapé antique 1750-1850 », *Dieux et mortels : les thèmes homériques dans les collections de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*, Paris, 2004, p. 53-61.

« Le hasard m'a fait parler de ces vierges dès mon premier tableau ; j'y suis toujours revenu par reconnaissance d'abord puis ensuite par sympathie » écrivait-il à E. Montrosier, en 1881, à propos de sa prédilection pour les vestales⁴¹. Ce hasard est une commande qui lui avait été faite par les l'Ecole des Beaux-Arts le 15 janvier 1863 pour une figure de vestale⁴². Cette thématique, qu'il va s'attacher à représenter tout au long de sa carrière artistique, nous livre l'aveu d'un intérêt quasi obsessionnel pour la virginité féminine sans mesurer, sans doute, l'importance essentielle et historique de son implication politique dans le monde romain. « Tout ce qui regarde les vestales a trouvé dans M. Le Roux un illustrateur et un historien. Il nous les a montrées dans l'accomplissement de toutes les fonctions de leur sacerdoce virginal, tantôt ranimant la flamme symbolique sur l'autel embrasé ; tantôt invoquant la déesse ; parfois assises sur les degrés de leur temple, et parfois aussi se promenant en blanches théories dans la campagne aux vastes horizons » précisera Louis Ernault alors qu'il commente, au Salon de 1883 le *sacrarium* exposé par Leroux⁴³. Le sujet connaîtra un succès quasiment sans faille : « J'aime ces filles chastes et fières de la grande aristocratie romaine, chargées de veiller sur le feu éternel de leur déesse, et d'étouffer dans leur sein de marbre les flammes de tout amour mortel » exprime encore Ernault⁴⁴.

La vestale (*virgo vestalis*) était une prêtresse vouée au culte de Vesta, identifiée à l'Hestia grecque, et dont l'origine culturelle appartient à un fond religieux romain très ancien⁴⁵. On attribuait au roi Numa, roi archaïque de Rome, prêtre et juriste, l'instauration des principales institutions sacrées de la ville dont celui de ce sacerdoce : « [...] il choisit en outre des jeunes filles pour le service de Vesta, sacerdoce d'origine albaine et qui s'apparentait à la famille du fondateur de Rome. Pour leur permettre de se consacrer exclusivement au service du temple, il leur donna un traitement payé par l'Etat ; par le vœu de chasteté et par d'autres pratiques pieuses, il les rendit vénérables et sacrées »⁴⁶. La vestale était chargée d'entretenir la flamme, matérialisation de Vesta, *venerabilis et antiquissima*⁴⁷, gardienne de la cité des Romains et de l'harmonie cosmique de Rome.

⁴¹ (Gohel, 1988), p. 46.

⁴² Arch. Nat. F21, 157.

⁴³ L. Ernault, *Salon de 1883*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 20.

⁴⁴ L. Ernault, *Paris. Salon de 1885*, Paris, E. Bernard et Cie imprimeurs-éditeurs, 1885, p. 17.

⁴⁵ Voir à ce propos, dans l'abondante bibliographie consacrée à la déesse Vesta et aux vestales, les articles *Vesta* et *Vestalin* dans *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 12/2, Stuttgart/Weimar, Verlag J. B Metzler, 2002, col. 129-133 ; A. Dubourdieu *sy* Vestale, J. Leclant (dir), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, PUF, 2005, p. 2228-2229.

⁴⁶ Tite-Live, *Histoire romaine*, I, 20 (trad. G. Baillet), Paris, Les Belles-Lettres, 1961, p. 33.

⁴⁷ Servius, *Aen.*, IX, 257.

Six *virgines*, puis neuf, dévolues au sacerdoce (*sacerdotes*), vivaient dans l'*atrium vestae*, sur le forum de Rome, lié à la maison du grand pontife et du *Rex sacrorum*. Le temple de Vesta, de forme circulaire, était symboliquement assimilé au « foyer de l'Etat ». En dehors de la flamme qui y était entretenue, une pièce, *penus vestae*, conservait les gages de la puissance de Rome sous la forme du *Palladium*, antique statue de Minerve⁴⁸. En revanche il n'existera pas de représentation statuaire de Vesta avant l'époque impériale où elle sera alors assimilée au type iconographique grec d'une statue d'Hestia, exécutée par Scopas, déesse assise en majesté tenant un sceptre d'une main et une patère de l'autre⁴⁹. En revanche il a existé une statue et un autel à Vesta lorsque son culte a été transporté au Palatin, par Auguste, dans la nouvelle demeure du grand pontife impérial.

Pour Ovide elle est aniconique, pure émanation de la flamme qu'elle anime :

« Tu dois comprendre que Vesta n'est rien d'autre que la flamme vive et qu'aucun corps n'est jamais né de la flamme... Longtemps j'ai cru par sottise à l'existence d'une statue de Vesta ; puis j'ai appris qu'il n'en existait pas sous la voûte de la coupole. Un feu qui ne doit pas s'éteindre est caché dans ce temple : mais il n'existe aucune effigie de Vesta ou du feu »⁵⁰.

L'intégration des vestales, choisies à raison de deux par tribu, débute par le rite initiatique de la *captio* où les fillettes (de six à dix ans) sont tirées au sort, parmi vingt autres petites filles, par le *Pontifex Maximus*. Elles entrent dans le sacerdoce par l'énonciation d'une formule qui consacre leur rôle de représentante du peuple romain. Elles abandonnent ainsi la sphère du privé, leur famille, pour être au service de la sphère publique. L'abandon de leur appartenance familiale est sanctionné par la coupe de leur chevelure et par le dépouillement de leurs anciens vêtements pour adopter une tunique (*stolla*) comme les matrones et un voile blanc (*suffibulum*) leur couvrant la tête et les épaules ainsi qu'un diadème. Par cette mort symbolique elles accèdent à leur nouveau statut (*status*) public. Elles demeureront dans cette prêtrise pendant trente années.

⁴⁸ F. Coarelli, *Guide archéologique de Rome*, Paris, Hachette, 1994, p. 64-67.

⁴⁹ *EAA*, p. 1148-1149.

⁵⁰ Ovide, *Fasti*, VI, 291-297.



Hector Leroux, Les gardiennes du feu sacré. Verdun, Musée de la Prinerie, inv. 77. 82. V

En sus de la surveillance du feu sacré, elles devaient préparer la *muries*, une saumure sacrée servant à saler la mola, une farine qu'elles préparaient à jours fixes et qui sera répandue (*im-molare*) sur les animaux destinés au sacrifice⁵¹.

Leur virginité était indissociable de leur statut. De ce fait, elles occupaient dans la société romaine un statut intermédiaire entre féminité et masculinité, étant les seules femmes romaines à être affranchies de tutelle, à pouvoir témoigner en cas de litige juridique, à circuler en char dans Rome, à être précédée d'un licteur et à avoir des places réservées à l'amphithéâtre. Par les différents aspects de leur vêtue, de leurs obligations cultuelles et de leurs privilèges elles appartenaient en fait à différentes catégories sexuelles, celles de la vierge, de la matrone mais aussi de l'homme. Cette ambiguïté fondamentale était constitutive de leur fonction sacrée⁵².

Elles ne devaient pas laisser s'éteindre la flamme pérenne au risque d'encourir des châtements corporels et devaient la tenir éloignée de l'eau qui la tue. Elles ne devaient surtout pas perdre leur virginité, véritable *incestum*, impureté absolue, *crimen incesti*, car cette virginité perdue symbolisait la mort de la cité⁵³.

⁵¹ Sur la composition de cette substance voir G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1987, p. 325. Sur les vestales on se référera également à la p. 577-578 du même ouvrage.

⁵² M. Beards, « The Sexual Status of Vestal Virgins », *JRS*, 70, 1980, p. 21.

⁵³ On consultera l'analyse pertinente de M. C. Martini sur les vestales, *Le vestali. Un sacerdozio funzionale al « cosmo » romano*, Collection Latomus, vol. 282, 2004 et plus particulièrement p. 8 sur l'*incestum* et p. 90-92 sur l'intégration des fillettes au sacerdoce des vestales.

Le châtement était irrévocable : les jeunes filles étaient enterrées vivantes au *campus sceleratus* tandis que leur partenaire était supplicié. En revanche, les chastes vestales étaient enterrées, à leur mort, dans l'enceinte de la cité.

Plus d'une trentaine de toiles, esquisses et dessins ont été répertoriés par L. M. Gohel sur le thème des vestales, pendant une trentaine d'années, entre *La nouvelle vestale* du Salon de 1863 et *La gardienne du Champ Scélérat, lieu de sépulture des vestales* de 1899. C'est dire l'importance du sujet pour l'artiste qui, de leur désignation par le *Pontifex Maximus* jusqu'à leur mort pitoyable, en cas de rupture de leur célibat, a parcouru le cycle de leur existence. Leroux s'appuie sur des sources textuelles, ainsi *Turcisa*, *Licinius*, *Claudia Quintal*, *Lanza*, *Marcia* et *Emilia* sont des noms de vestales répertoriés comme cas avérés d'*incestum*.

La rupture du serment de chasteté des vestales *Emilia*, *Licinius* et *Marcia* eut lieu sous la République. En 115 av. J.-C, lors de la défaite du consul Papirio Carbone devant les Cimbres selon certaines sources ou en 114, mais toujours en relation avec une défaite militaire de la Rome républicaine et une implication diffamatoire de jeunes gens de l'ordre équestre dans le rôle d'amants⁵⁴. D'autres scandales auront lieu sous Auguste dans lesquels Ovide aurait été impliqué et qui seraient peut-être la cause de son bannissement⁵⁵. *Turcisa*, injustement accusée d'*incestum* dans la Rome de la République, devra se dédouaner de ces accusations par une sorte d'ordalie, en transportant l'eau du Tibre dans un crible sans qu'aucune goutte ne s'en échappe, et dont Valère Maxime dans *De Religione* relate la preuve d'innocence. Hector Leroux réalisera plusieurs versions de ce récit⁵⁶.

⁵⁴ *Idem*, p. 188-191.

⁵⁵ Voir Chr. Korten au chapitre «Der Kult der Vestalinnen in des *fasti* : Das *crimen maiestatis* Ovids, *Ovid, Augustus und der Kult der Vestalinnen. Eine religionspolitische These zur Verbannung Ovids, Studien zur klassischen Philologie*, 72, 1992.

⁵⁶ Les sources sont tardives Valère Maxime, Denys d'Halicarnasse et Saint Augustin.



Hector Leroux, *Tuccia portant dans un crible l'eau du Tibre au temple de Vesta*.
Verdun, Musée de la Prinerie, inv. 77. 117.

Leroux a scrupuleusement lu les sources anciennes au sujet des ces prêtresses et en a représenté différents aspects. Il fait part de l'étendue de cette bibliographie à Eugène Montrosier en 1881 affirmant que ces auteurs sont devenus ses seuls livres de chevet. Il appuie son travail d'artiste de preuves littéraires solides, ému par le sort de ces prêtresses. Le XIX^e siècle ne percevait pas le lien indissoluble entre les vestales et l'équilibre politique de Rome, considérant les prêtresses comme les victimes d'une religion païenne implacable, confortant l'opinion de certains critiques du Salon de 1876 où Leroux expose *Accusation d'une Vestale* : « [...] Mœurs sauvages qu'il fallait le divin christianisme pour les reléguer comme des monstruosités à l'âge de la barbarie hideuse » s'exclame Théodore Véron à propos du sujet du tableau⁵⁷.

Hector Leroux aura partagé cette perception dramatique, pensant que les vestales pouvaient aussi être condamnées à mort pour avoir laissé le feu sacré s'éteindre alors qu'elles n'encouraient que des châtements corporels. Dans *Un miracle à la Bonne Déesse* de 1869, il représente une vestale implorant la statue de cette divinité. Il ajoute ce commentaire à une lettre adressée à Henner et datée du

⁵⁷ Cité par Gohel (1988), p. 62.

8 mars 1869 : « Une jeune vestale a laissé éteindre son feu ! L'affaire est grave. Tout le corps des prêtresses s'est rassemblé et la coupable vient d'être condamnée à mort... ».

Même si cette anecdote s'inspire d'un récit de Denys d'Halicarnasse, la vestale ne risquait pas la mort. Elle pouvait, en revanche s'adresser en suppliante à la *Bonne Déesse*. Il s'agissait d'une antique divinité appartenant au vieux fond religieux du Latium, fille de Fauna, divinité de la fécondité (dite *agrestis, nutrix* et *felix*) et de la santé dont la prononciation du nom était frappée d'interdit. Elle possédait un temple sur l'Aventin, restauré par Livia⁵⁸. Ovide nous apprend qu'elle était aussi vénérée par les femmes *unviraë*, les matrones, ce qui n'est qu'un des paradoxes du statut des vestales qui lui adressaient malgré tout leurs dévotions car, comme Vesta, elles possédaient une influence sur la fertilité de la cité⁵⁹.

L'artiste ne se fait pas forcément anthropologue mais il connaît bien ses classiques. En revanche, il oublie aussi trop facilement que les vestales étaient recrutées fillettes et non jeunes filles. Ce manquement à la vérité historique, rarement souligné par le public et les critiques, n'échappera cependant pas à la sagacité de Marius Chaumelin, rédacteur en chef à la *Tribune artistique et littéraire du Midi*, dans sa critique du Salon de 1863 où Leroux a présenté sa *Nouvelle Vestale* :

« Je n'examinerai point si cette composition est exactement conforme aux données historiques ; je ferai remarquer seulement que la novice paraît avoir dépassé de beaucoup la limite d'âge extrême (10 ans), en deçà de laquelle les nouvelles prêtresses de Vesta étaient choisies dans les familles patriciennes »⁶⁰.

Cette impétrante est en effet une jeune fille séduisante dont le thème du tableau est, sans ambiguïté, centré sur le sacrifice de son désir amoureux et sa condamnation à une longue chasteté, rendant l'œuvre plus émouvante que réaliste. Le commentaire qu'en fera Louis Auvray ira dans ce sens, bien que n'étant pas dupe de la transposition d'une situation antique dans un tableau du XIX^e siècle : « Nous ne pouvons trop louer le caractère touchant et gracieux qu'à su trouver M. Hector Leroux [...]. Sous le costume antique respire un sentiment de grâce, de pitié ainsi que de tendresse qui me paraît un heureux anachronisme surtout dans la scène de la vestale »⁶¹.

⁵⁸ Pour ces renseignements on consultera M. C. Parra, S. Settis, *sv*, « Bona Dea », *LLMC*, III, 1, p. 120-123 et III, 2, p. 96-97 pour son iconographie.

⁵⁹ Voir à ce propos D. E. E. Kleiner, S. B. Matheson (dir), *I Claudia. Women in Ancient Rome*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1996, p. 33 et n. 25 et 42.

⁶⁰ « Salon de 1863. Sujets historiques et Histoire », *Tribune artistique et littéraire du Midi*, Marseille, Camoin frères, 1863, p. 469.

⁶¹ (Gohel, 1988), p. 44.

Les vestales de Leroux sont toutes de délicates jeunes filles accablées par la charge qui leur incombe. Les yeux baissés, la tête inclinée dans une attitude pensive, elles vivent à la lumière ténue de l'enceinte sacrée du temple, plongées dans des ténèbres quasi-éternelles, ravivant la flamme sacrée et accusées, trop souvent de faillir à leur devoir en s'abandonnant à leurs sens.



Hector Leroux, Etude pour une Vestale, musée de la Prinerie, inv. 81. 1. 289.

2 - Les dévotions à Vénus : femmes volages et ferveurs quotidiennes

Sacrifiant à la mode de son temps, Leroux mettra en scènes plusieurs versions des déboires de Catulle pour la volage Lesbie ainsi que des amours de Tibulle et de Délie, d'Horace et de Lydie, entre 1867 et 1869. Les poètes élégiaques étaient en vogue au XIX^e siècle⁶² tout comme les odes anacréontiques le furent pour le monde hellénique, aussi n'est-il pas étonnant que les artistes, après les hommes de lettres, s'en soient inspirés⁶³.

Thomas Couture, le premier, en 1843, illustrera la vie des poètes élégiaques romains dans *Horace et Lydie*. Jalabert s'en inspirera à son tour dans son *Virgile, Horace et Varius à la maison de Mécène* en 1844 et Leroux mettra en scène plusieurs versions des amours de Tibulle et de son amante ou des affres amoureux de Catulle pour la volage Lesbie entre 1867 et 1869. Une lettre adressée à son ami Henner fait état de ces séries thématiques qu'il vend à une clientèle étrangère de passage à Rome : « Il y a des gens qui recherchent des pendants [...] si donc on en voulait un pour Tibulle je suis en train de le terminer et je crois même qu'il sera mieux que son compagnon »⁶⁴.

Entre 1865 et 1870 l'artiste britannique Alma Tadema exécutera des toiles représentant ces deux poètes dans un grand luxe de détails archéologiques⁶⁵. En 1868 Hector Leroux peint une *Lesbie pleurant son moineau*, métaphore de la fin des amours du poète Catulle avec l'objet de sa passion, thème de ses poèmes 2 et 3. En 1870, il propose également une *Lesbie à sa toilette* puis, en 1872, une *Lesbie jouant avec son moineau* ou encore une *Lesbie pleurant* en 1878.

⁶² J. Soury, « La Délie de Tibulle », *Revue des deux Mondes*, 1872, p. 52.

⁶³ J. Labarbe dans « un curieux phénomène littéraire : l'anacréontisme », *BAB*, 72, 1982 cite parmi les nombreux traducteurs : Leconte de Lisle, Victor Hugo, Sainte-Beuve, Firmin-Didot (p. 172-175). Le poète créole Auguste Lacaussade en proposera aussi une mouture personnelle : C. Couëlle, « Lacaussade et les Anacreonta. Une rencontre avec le monde grec antique », P. Eve (dir), *Auguste Lacaussade (1815-1897) Le fils d'une affranchie d'avant 1848*, Saint André, Océan Editions, 2004, p. 277-298 ; M. Kissel, « (ré)crire : Les Anacréontiques d'A. Lacaussade », idem, p. 299-308 ; P. Counillon, « Lacaussade et les Anacreonta », P. Eve (dir), *Auguste Lacaussade (1815-1897). Le fils d'une affranchie d'avant 1948 et d'un noble de Guyenne*, Saint-André, Océan Edition, 2005, p. 37-49.

⁶⁴ Lettre envoyée de Rome le 26 février 1867 à Henner.

⁶⁵ Le renouveau de la mode britannique pour le poète Catulle et son influence sur la littérature moderne seront déjà étudiés au XIX^e siècle par W. S. Landor, « The Poems of Catullus », *Foreign Quarterly Review*, July, 1842, p. 329-369.



Hector Leroux, *Lesbie pleurant son moineau*, Verdun, musée de la Prinerie, inv. 76. 2. 346.

Cet engouement du public européen et américain du XIX^e siècle pour les représentations des amours adultérines de ces nobles patriciennes avec les artistes de leur temps est caractéristique d'une vision hédoniste du monde romain antique et de sa liberté de mœurs.

Sur son tableau de 1868, *Lesbie pleurant son moineau*, la jeune femme s'est assoupie sur son chagrin en un savant désordre vestimentaire dévoilant son sein gauche. Elle est appuyée sur une chaise de facture plus grecque que romaine,

le corps tourné vers une curieuse table aux pieds contournés qui porte la cage de l'oiseau mort. Cette imprécision dans le mobilier distingue Leroux des belles mises en scènes archéologiques de son contemporain Alma Tadema⁶⁶. Le fond de la pièce est orné d'une fresque s'inspirant d'un couple de faunes et ménades enlacés de la maison des *Vetii* de Pompéi, contrepoint érudit à l'imprécision du reste du décor et allusion aux débordements sensuels de la jeune femme.

La palette de Leroux est sourde : les bruns et les gris dominant. Seuls le coussin rouge de la chaise et le manteau couleur safran de Lesbie éclairent la scène. Ce choix de tons assombris est une caractéristique de l'ensemble de son œuvre et qui n'est pas sans incidence sur l'atmosphère qui se dégage de son travail. Nous sommes conviés dans un ailleurs temporel qui nous interdit de franchir trop vite le pas entre notre époque et celle de l'antiquité. L'artiste s'éloigne en cela de ses contemporains dont les toiles, par leur luminosité méditerranéenne et la richesse de leurs détails archéologiques, pièces antiques aisément identifiables, autorisant une entrée en histoire antique et une appropriation du passé plus immédiate quoique totalement illusoire. Chez Leroux la transition dans ce retour imaginaire vers le passé se fait plus subtile.

Leroux voyagera en Campanie et se rendra plusieurs fois à Pompéi, avec Henner lors de son premier séjour à la villa Médicis, puis à plusieurs reprises alors qu'il résidera à Rome. A l'instar de ses contemporains, il a pu se faire une idée de la vie quotidienne pompéienne grâce aux travaux menés par Fiorelli à partir de 1860, qui publie des annales des fouilles et qui sera le premier archéologue à présenter des moulages des corps calcinés des victimes de l'éruption⁶⁷. On lui doit encore le plan général de Pompéi, *Tabula Veneriae Corneliae Pompeiae*, découpé en régions et insulae ainsi qu'une perception totalement novatrice de l'esprit des fouilles : les maisons sont conservées dans l'intégralité de leurs décors, fresques et pavements compris, les jardins présentés avec leurs ornements architecturaux, les matières organiques périssables et préservées par la lave (graines de plantes, miches de pain, fruits secs...) présentés comme l'humble témoignage de la vie quotidienne dans ses menus détails.

Cette cité rendue ainsi à la vie se révèle être un formidable terrain d'élaboration artistique. La littérature du XIX^e siècle, à elle seule, abonde en fictions consacrées à la vie pompéienne, la peinture européenne rentre dans l'intimité de la vie quotidienne avec allégresse. Dans la toile du peintre florentin, Raffaello Sorbi, *Scena pompeiana*, datée de 1879, nous pénétrons dans l'*atrium* d'une famille pompéienne.

⁶⁶ On se reportera à la riche exposition qui lui est consacrée à Naples : E. Querci, S. De Caro (dir), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Electa, Milano, 2007.

⁶⁷ G. Fiorelli, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Ministero della Istruzione pubblica*, Napoli, Tipografia italiana nel Liceo V. Emanuele, 1873.



Raffaello Sorbi, *Scena pompeiana*, collection privée.

Si le réalisme n'arrive pourtant pas à dissimuler la supercherie : nous ne serons jamais à Pompéi avant 79 ap. J.-C mais dans une charmante reconstitution du XIX^e siècle.

Leroux, à son tour, nous convie à rencontrer, dans la pénombre des siècles et les sombres coloris de ses toiles, d'autres femmes antiques : les adorantes de Vénus *physica* ou *pompéiana* vénérées par les habitants de Pompéi dont elle était la divinité protectrice. En 1879, Leroux peint une toile intitulée *A l'Amour vengeur. Herculanium*. Dans la pénombre d'un sacellum éclairé par une lampe à huile, posée sur un autel, une jeune femme, les mains jointes, se tient à côté de la statue d'un *Eros* dont le nom *Eros Ultor* est gravé sur le socle qui la supporte. Cette dévote qui adresse ses suppliques au dieu du désir et de la vengeance amoureuse n'est pas très différente dans sa représentation de ses compagnes vestales, recluses dans leur *atrium vestae* même si le contexte en est bien différent. Une mise en scène cryptique et une attitude affligée procèdent là aussi de l'esprit de cette toile.



Hector Leroux, *A l'amour vengeur. Herculanium*, musée de la Prinerie, inv. 77. 142.

En revanche, il exécute en 1887 *Un secret à Vénus pompéienne* et *Vénus populaire de Pompéi* exposées au Salon de 1887 qui reçoivent un accueil chaleureux : « Ces œuvres charmantes sont inspirées par la fraîcheur de l'ingénuité antique ; elles sont filles de cet art qui fleurissait sur les fresques de Pompéi »⁶⁸. La Vénus dont la jeune femme saisit le bras de marbre, est un type statuaire proche de l'Aphrodite dite *anadyoméne*, sortant de l'onde et tordant sa chevelure lourde d'écume mais, ici, avec un manteau retenu sur les hanches. Nous quittons les atmosphères recluses pour l'espace d'un temple où brillent les marbres et dont on aperçoit la colonnade du péristyle ouvrant sur la lumière extérieure. A Pompéi les statues et les statuettes de Vénus, adorée principalement comme protectrice des jardins, ont majoritairement été retrouvées dans les péristyles des maisons⁶⁹. Giuseppe Volpe qui travaille à Pompéi sous la direction de Fiorelli fait état de la découverte d'une de ces statuettes de marbre dans une maison de la *Regio IX, insula I, 20, 3* d'un type composite entre une *Venus pudica* et *anadyoméne*⁷⁰.

Leroux a indéniablement exécuté de nombreux croquis au musée de Naples comme le faisait aussi son ami J. J. Henner qui voyage en Campanie à la même époque que lui et qui le relate dans sa correspondance à son frère Grégoire : « Je travaille à Naples à faire des petits dessins d'après les peintures antiques » (19 août 1862) ou encore : « Dans ce musée, on a conservé tout ce qu'on trouve dans les découvertes, comme meubles, statues, ustensiles de ménage et de toute espèce, il y aurait de quoi y passer toute sa vie » (12 septembre 1862).

De tels témoignages concernant les études préparatoires de Leroux ont malheureusement disparu, mais sa fille vient combler cette lacune en citant la documentation qu'il s'était composée tout au long de son séjour italien. Henner est un témoin précieux de cette curiosité du peintre pour tout ce qu'il voit avec lui durant leur séjour romain : « Si tu vois le *Monde illustré*, il y a un dessin de Leroux d'une procession que nous avons été voir ensemble ici ; on portait une image qu'on dit avoir été peinte par St Luc et les anges » écrit encore Henner le 11 septembre 1863.

Dans un courrier du 8 mars 1870 adressé à son ami Henner, Leroux relate une excursion à Palestrina où des fouilles ont été effectuées par des particuliers qui ont trouvé « des merveilles antiques ». On devine un artiste soucieux de découvertes archéologiques⁷¹.

⁶⁸ R. Ballu, *Le Salon de 1887, L'illustration de 1887*, p. 312 cité par Gohel (1988), p. 109.

⁶⁹ Voir l'article consacré à Vénus par E. Schmidt dans *LMC* VIII, 1, p. 192-230 ; R. Schilling, *La Religion romaine de Vénus*, Rome, BEFAR, 178, 1954 (1^{ère} édition), 1982 (2^{ème} édition).

⁷⁰ P. Poli Capri, *Scavi di Pompei. Giornale dei Soprastanti. Janv.-Déc. 1866*, vol. III, Roma, Halsted B. van der Poel, 1994, p. 14.

⁷¹ Il n'est pas aisé d'identifier ces « merveilles antiques » vantées par Leroux car le musée de Palestrina s'est constitué à partir du fond de la collection Barberini entré en 1956 et qui s'est



Hector Leroux, *Un secret à Vénus pompéienne*, Verdun, Musée de la Prinerie, inv. 77. 83.

ajouté au matériel archéologique déjà existant du Museo Prenestrino Barberiano ainsi que des découvertes récentes. Il y existe une véritable carence des sources sur les localisations et les circonstances des trouvailles dans les archives du Latium comme l'indique N. Agnoli, *Museo archeologico nazionale di Palestrina. Le sculpture*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2002, p. 7.

Une *Vénus populaire de Pompéi*, exposée au même Salon, reprend le même type iconographique pour la statue qui est logée dans une niche, dans une rue, et non plus dans un temple. Une jeune fille et un garçonnet se sont arrêtés à ses côtés. Pour l'iconographie de ces deux effigies cultuelles, Leroux s'est indéniablement inspiré de plusieurs statuettes de type *anadyoménè* conservées au musée de Naples. Le modèle le plus proche de sa représentation a été retrouvé en avril 1863 dans la niche du jardin de la maison de Camillus⁷², elle-même très proche d'une autre statuette en marbre de Luna mise au jour dans le temple d'Isis⁷³ ainsi qu'une troisième statuette ornant la niche d'un jardin de la maison 6, *Regio VII, Insula III* conservée au musée de Pompéi⁷⁴. Ces trois modèles ont tous été exhumés lors de son séjour romain par l'équipe de Fiorelli. Ils présentent néanmoins un *contraposto* plus accentué et la tête tournée en sens inverse de la direction que leur donne le peintre. Leroux, de plus, adapte ce modèle de petite taille à une stature de grande ronde-bosse. On a déjà pu constater avec la statue d'Hygie qu'il prend des libertés avec la statuaire antique. Il a pu aussi composer cette statue cultuelle à partir d'une autre statuette de Vénus, également retrouvée en contexte archéologique à Pompéi et ornée de bracelets et d'un collier d'or comme la Vénus de ses deux toiles effectivement parées de bijoux en or⁷⁵.

⁷² Naples, MNA inv. 6292, marbre blanc, (H : 0. 63) ; LIMC VIII, 2, 84 ; E. J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of five Pompeian Houses and their Contents*, Roma, G. Bretschneider, 1982, p. 63, fig. 79, pl. XXI.

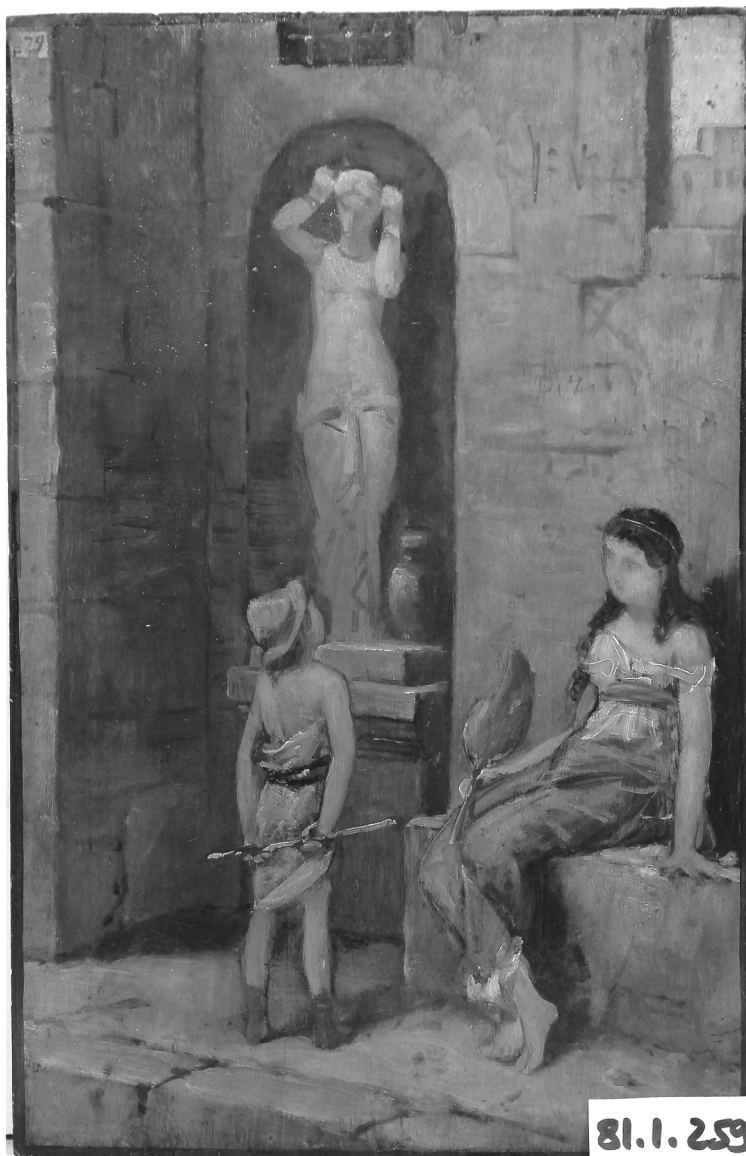
⁷³ Naples MNA inv. 6298, (H : 0, 75), G. Fiorelli, *Notizie degli scavi di Antichità*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1876, p. 164, n° 145 ; E. J. Dwyer, *idem*, p. 63, fig. 190, pl. XLVIII.

⁷⁴ Naples MNA inv. 126 248, (H : 0, 72), E. J. Dwyer, *idem*, fig. 189, pl. XLVIII.

⁷⁵ Naples, Museo Nazionale, inv. 110602, LIMC VIII, 2, 85.



Naples, Museo nazionale, inv. MNA 126 248.



Hector Leroux, *Vénus populaire de Pompéi*, Verdun, Musée de la Prinerie, inv. 77. 45.

Le modèle est repris sur deux autres de ses esquisses : *Une croyante à Pompéi* et *Prêtresses de Vénus pompéienne*⁷⁶. Vénus Pompeiana était la déesse protectrice de la cité vésuvienne et possédait aussi un temple périptère proche du Forum. Par ces deux toiles, Leroux fait sans doute références à ces différents lieux consacrés à la déesse.

Ces sujets dépeignant des cultes féminins ont intéressé les contemporains de Leroux car ils s'inscrivaient parfaitement dans cette approche intimiste d'une nouvelle peinture d'histoire antique. Les *Néo-grecs* français et l'Ecole Britannique du *Classical Revival* n'étaient pas les seuls à travailler dans ce sens. En Italie le style dit *genre pompéien*, mis à l'honneur par une école napolitaine et repéré par le marchand d'art français Goupil que fréquenta aussi Leroux développait ces thématiques. Il existait à Rome une colonie d'artistes de la Péninsule, réunis dans l'*Associazione Artistica Internazionale* sous la houlette du Prince B. Odescalchi afin de promouvoir ces nouvelles orientations picturales⁷⁷. La correspondance de Leroux avec Henner ne relate que ses contacts avec les amis peintres ou architectes connus ensemble à Rome : « Je termine à la hâte car je dois aller à Ponte Molle, où pour conserver les bonnes habitudes, nous devons dîner avec Jules, Tony, Moyaux »...écrit-il à son ami le 21 septembre 1866. Dans sa correspondance, en revanche, il ne fait jamais allusion à ses homologues italiens qu'il ne pouvait cependant ignorer.

Deux de ces artistes italiens ont donné leur propre version de ces dévotes de Vénus à la même époque : Amos Cassioli avec *L'offerta a Venere* vers 1875 et Giuseppe Sciuti avec *Il tempio di Venere* de 1876. La statue adorée par les jeunes femmes est celui du type statuaire dit de la Vénus capitoline⁷⁸.

Contrairement à Leroux qui s'embarrasse peu de reconstitutions archéologiques précises comme Alma Tadema, ni de couleurs vives, ces deux toiles exécutées par les artistes italiens ont la séduction des reconstitutions antiques, chères aux Néo-grecs français, séduction dont semble décidément s'affranchir Leroux qui va à l'essentiel de la scène : la transmission d'une ferveur antique. Son antiquité est assurément plus intellectualisée que décorative même si elle est fantaisiste.

Leroux proposera une approche du monde féminin romain dans toute la réalité de son étendue sociale, depuis les vestales, élite sociale et religieuse de la cité, en passant par l'humble dévote des cultes offerts à Vénus (souvent des

⁷⁶ Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 144 et inv. 77. 95.

⁷⁷ Voir à ce propos les actes du colloque « *Pittura italiana nell'ottocento* » del *Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck -Institut*, Venise, Marsilio, 2005 ; L. Martorelli (dir), *D. Morelli e il suo tempo 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, Napoli, Electa, 2005.

⁷⁸ On se reportera au catalogue sur *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, *op. cit.*, p. 206 et 207.

esclaves et des affranchies) jusqu'aux courtisanes ou impératrices, avides de plaisirs charnels. Ses sources sont principalement textuelles.

En 1868, Leroux envoie à Paris un tableau intitulé *Messaline à Suburre* s'inspirant d'une satire de Juvénal ainsi qu'il le précise dans sa lettre de février 1867 à Henner et dans le titre de son envoi pour ce Salon : *Messaline* (Juvénal). Juvénal relate, en effet, les penchants de l'épouse de l'empereur Claude pour les plaisirs vénériens. Elle y est décrite se livrant à une luxure effrénée dans les plus sordides lupanars des quartiers populaires de Rome. Cette thématique centrée en fait sur une certaine émancipation féminine des matrones, repérable au début de l'empire⁷⁹, est traitée par Leroux comme une preuve de la décadence romaine, sujet tout à la fois moralisant mais aussi piquant et susceptible de plaire au public de son temps. « La Messaline de M. Hector Leroux indique de très sérieuses connaissances archéologiques et l'ensemble de la scène n'a rien de faussement dramatique ; il est conçu par un esprit distingué qui comme cela arrive très souvent dépasse le but et voulant trop exprimer, devient obscur ou énigmatique » dira J. Grangedor, au Salon⁸⁰. La rotondité d'une coupole se profilant en fond de toile, flanquée d'un obélisque érigés vers le ciel apporte pourtant une connotation sexuelle exempte d'ambiguïté.

Si Messaline incarne le cas extrême de la vénalité féminine, les élégies des poètes, consacrées à l'adultère de femmes, certes légères, mais issues de milieux patriciens, reflètent bien une réalité historique de la vie féminine romaine de la fin de la République. Ce genre poétique où les amants se dépeignent comme les esclaves de ces aristocrates cruelles et séduisantes, prendra fin avec la loi édictée par Auguste en 18 av. J.-C : Lex Iulia de adulteriis coercendis. Une époque de liberté sexuelle et de joie de vivre semblait bel et bien prendre fin avec cette loi moralisatrice, du moins pour les matrones. En faisant revivre ces temps insouciantes, Leroux témoignait également d'une certaine nostalgie envers cette époque de souffle poétique, de luxe et de voluptés.

Après la mort prématurée de sa femme Clélia, en 1892, Leroux n'abandonnera pas son amour pour les vestales. « Hector Leroux reste fidèle à ses sujets antiques qu'il retrace toujours avec la même distinction et le charme qu'il sait donner à ses précieuses héroïnes » précise Théodore Véron dans sa critique d'Un gradin à l'amphithéâtre du Salon de 1884. Leroux a figuré le collège des Vestales assistant aux Ludi ainsi qu'une autre toile intitulée Le collège des Vestales fuyant

⁷⁹ J. F. Géraud, « Mme César, Mme Auguste, etc., les femmes des douze césars », dans C. Couëlle (dir), *Journées de l'Antiquité*, Travaux et Documents, n° 24, Université de La Réunion, FLSH, mars 2005, p. 11-21.

⁸⁰ J. Grangedor, « Salon de 1868 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, t. XXV, p. 8. Cité dans (Gohel, 1988), p. 54.

Rome (an 390 av. J.-C)⁸¹. On voit ainsi combien ce thème, au départ une commande des Beaux-arts, lui a tenu à cœur pendant une trentaine d'années et aura fait son succès et sa « spécialité » : « Toujours des Vestales, et rien que des Vestales ! Disaient à M. Hector Leroux ces grands blasés... Pour moi, je ne suis pas de ceux-là, et je me serais vu condamné aux Vestales à perpétuité sans être tenté de me plaindre. Hector Leroux leur a dû des inspirations hautes et pures, et il serait vraiment coupable de les abandonner pour toujours »⁸².

Alors que le genre « antique » s'essouffait, que la peinture s'était engagée dans de nouveaux terrains de créativité, Leroux continuait inlassablement à sonder le mystère de la destinée des vestales. Dans son tableau du Salon de 1895, Tirage au sort d'une nouvelle Vestale, le Pontifex Maximus désigne une jeune fille tirée au sort selon la formule consacrée, Amata, te captio, inscrite sur le volume qu'il déroule. Par cette « prise » elle n'appartient plus à sa famille mais à Rome. Dans La Lorraine artiste de 1895, le critique, peu au fait de vérité historique, fait d'Amata, « Aimée »⁸³, le prénom de la jeune impétrante, « nom peu congruent à la profession » dit-il⁸⁴. Cette saillie ironique indique combien le statut virginal des vestales et le refoulement de leur sexualité était parfaitement perçu par le public. Ce contresens historique n'est qu'une des multiples interprétations erronées que le XIX^e siècle s'autorisera sur le monde antique. Au regard de la place honorifique que ces prêtresses occupaient dans la société et des avantages juridiques qu'elles étaient les seules femmes à détenir dans la Rome antique, il est peu probable qu'elles se soient ressenties comme des victimes.

La constance qu'il apportera à la thématique de ces vierges recluses trouve peut-être une réponse dans l'esquisse, non datée, d'une toile intitulée Mélancolie où cet état psychique est incarnée par une vestale, assise sur un banc et tournant le dos au feu qu'elle doit surveiller, offrant l'image d'une profonde solitude⁸⁵. La couleur de l'antiquité de Leroux s'enfonce inexorablement dans les gammes sombres, symbole de son isolement du monde de la vie et de ses plaisirs.

⁸¹ Th. Véron, *Dictionnaire Véron – Salon 1884* Paris, Bazin, 1884, p. 224.

⁸² L. Enault, *op. cit.*, *supra*, n. 44, p. 17.

⁸³ Sur ce nom dont la traduction n'est pas aussi certaine voir M. Beards, *op. cit.*, *supra* n. 53, p. 15. Il pourrait s'agir du nom de la toute première vestale ou d'une forme latinisée du grec *admèta*, insoumise donc vierge.

⁸⁴ Goutière-Vernolle, « Les Lorrains au Salon » dans *La Lorraine artiste*, 1895, p. 277 cité par Gohel (1988), p. 88, n° 132.

⁸⁵ Verdun, musée de la Prinerie, inv. 81. 59.



Hector Leroux, *Mélancolie* (esquisse non datée), Verdun, musée de la Prinerie, inv. 81. 59.

La mélancolie était un sujet littéraire fort répandu au XIX^e siècle et auquel les poètes romantiques et notamment Chateaubriand auront apporté leurs lettres de noblesse. Ce thème a inspiré des artistes comme François André Vincent, en

1801, avec *La Mélancolie*, incarnée par une jeune femme exprimant son deuil près d'une stèle et revêtue à l'antique. Corot, vers 1860, lui donne aussi les traits d'une jeune femme avec *Mélancolie*⁸⁶ comme J. J. Henner qui proposera au Salon de 1890 un portrait féminin intitulé *Mélancolie*. La vestale de Leroux n'est qu'un des avatars des ces portraits féminins mélancoliques car, depuis les célèbres vignettes allégoriques du traité d'iconologie de Cesare Ripa du XVI^e siècle, la *Mélancolie*, *Malinconia*, est femme, selon son genre grammatical. Au XIX^e siècle, seulement, elle n'est plus une vieille femme assise sur une pierre car « la mélancolie tarit chez l'homme la capacité d'agir et de penser », ainsi que le précise le texte qui accompagne les gravures⁸⁷, mais une jeune femme séduisante et désemparée dont on comprend qu'elle souffre de privation d'amour.

Son dernier envoi au Salon de 1898 sera un hommage aux sources de l'art antique : Périclès visitant l'atelier de Phidias. Il s'éteint en 1900 chez son fils, à Angers.

L'antiquité l'aura accompagné tout au long de sa vie faisant son succès pendant près de trente années et lui attirant l'éloge des critiques du Salon qui, pour la plupart, l'avaient classé dans la mouvance des Néo-grecs. Leur analyse ne rend pas toujours compte de son originalité au sein de ce groupe. Son antiquité ténébreuse et souffrante, rarement joyeuse, ses protagonistes féminines implorantes ou victimes de la religion de la cité, sa prédilection pour les atmosphères souterraines, l'inscrivaient en marge de ses contemporains.

Cet amour indéfectible de l'antique, nourri par sa longue fréquentation du sol romain et par ses visites sur les sites archéologiques, en fait un témoin de la perception de l'antiquité dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il est le peintre d'une « micro-histoire » du monde antique sans effets de séductions inutiles. Il s'intéresse à l'archéologie mais sans réel souci de reconstitutions comme nombre de ses contemporains. Sur ce point les critiques s'accorderont à lui reconnaître « une place à part » : « Malgré son nom grec, Hector est un Romain. Il y a même des gens qui prétendent que c'est le dernier des Romains. Je n'en sais rien ; mais je dois reconnaître qu'il est singulièrement fidèle aux grands souvenirs de la civilisation du Latium ; qu'il sait de Rome tout ce qu'un archéologue en peut savoir... »⁸⁸.

Formé à l'académisme, Leroux aura accompli une honorable carrière artistique sous le second Empire et la III^e République, caractérisée par une inexorable continuité stylistique et thématique. Peintre érudit et curieux de culture antique, il a fait passer dans l'ensemble d'une œuvre, uniquement consacrée à la

⁸⁶ J. Clair (dir), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, RMN, 2005, p. 360, ill. 185.

⁸⁷ C. Ripa, *Iconologia* paru à Rome en 1593 et réédité à Padoue en 1624-1625 par Pietro Padotozzi.

⁸⁸ L. Ernault, *op. cit.*, *supra*, n. 36, p. 19.

résurrection du monde antique, un charme raffiné et élégant. Jamais racoleur ni ouvertement érotique, cet artiste « voué à l'antique » s'est réfugié dans un passé peuplé de figures féminines fragiles et touchantes. Classé aux Salon sous la rubrique des peintres d'histoire, il laisse une œuvre cohérente et sensible.