Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

10 | 2009

Varia

« La pierre mystérieuse de Pompéi » d'Hector Leroux. Une énigme archéologique dans le goût du XIX^e siècle

Colombe Couëlle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/676>

DOI : 10.4000/anabases.676

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 181-201

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Colombe Couëlle, « « La pierre mystérieuse de Pompéi » d'Hector Leroux. Une énigme archéologique dans le goût du XIX^e siècle », *Anabases* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 20 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/676> ; DOI : 10.4000/anabases.676

«La pierre mystérieuse de Pompéi» d'Hector Leroux. Une énigme archéologique dans le goût du XIX^e siècle

COLOMBE COUËLLE

AU SALON DE 1885, Hector Leroux expose deux toiles : «Seia, fille de Jephthé», récit d'inspiration biblique, et «La pierre mystérieuse de Pompéi», une évocation du monde antique et de sa religiosité. Cette œuvre, achetée par l'État en 1886, est offerte au musée de Dunkerque cette même année¹. Leroux, qui a vécu à Rome dix-sept années, de 1860 à 1877, s'est déjà acquis une certaine réputation de «peintre-archéologue» : «Il sait de Rome tout ce qu'un archéologue en peut savoir [...] Hector Leroux serait capable de nous la restituer tout entière par la plume comme par le pinceau», écrit Louis Ernault au Salon de 1883². Cette reconnaissance d'une érudition antique sérieuse et la capacité de la faire revivre par l'image se présentent d'une manière récurrente pour l'ensemble de sa carrière. Repéré au Salon de 1863 par deux toiles, intitulées respectivement «Croyante» ou «Invocation à la déesse Hygie»³ et «Une nouvelle Vestale», il obtient une médaille de troisième classe dans la catégorie «genre historique» et se trouve adoubé par Théophile Gautier au rang des «néo-grecs», appellation dont l'homme de lettres

¹ Huile sur toile (127,5 x 78 cm), Musée des Beaux-Arts, inv. DBA. P. 492 : *Catalogue des œuvres de peinture et sculpture*, Dunkerque, Imprimerie Paul Michel, 1905, p. 37 ; G. BLAZY, *Catalogue des peintures du Musée de Dunkerque* (texte dact.), 1974, p. 42 ; L.M. GOHEL, *Louis-Hector Leroux. Verdun 1829 - Angers 1900. Peintures et esquisses*, Musée de Bar-le-Duc, 1988, p. 75-76.

² L. ERNAULT, *Salon de 1883*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 19.

³ Cette toile est connue par les critiques sous trois titres différents : «Croyantes», «Invocation à la déesse Hygie» ou «Offrande à Hygie». Voir à ce propos G. BLAZY, «Louis-Hector Leroux. 1829-1900», in F. Y. LE MOIGNE (dir.), *Patrimoine et culture en Lorraine*, Metz, Société d'histoire et d'archéologie de la Lorraine, 1983, p. 412.

a forgé le néologisme en lançant la carrière de J.L. Gérôme au Salon de 1847⁴. Leroux construit sa vie artistique sur la représentation exclusive du monde gréco-romain, nous proposant un témoignage intéressant de la réception de l'antique dans la peinture française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans *Les artistes modernes* de 1881, Eugène Montrosier présente ainsi la carrière du peintre : « Le respect de la tradition, le culte des anciens – des maîtres ! –, la grande influence de l'histoire dans l'art, ont décidé M. Leroux à ne pas s'écarter des sujets que lui offrait l'Antiquité⁵. »

« La pierre mystérieuse de Pompéi » ne dérogera pas à sa formation de peintre académique, tout en dévoilant une réelle curiosité pour les découvertes archéologiques. Cette œuvre me semble parfaitement illustrer le degré de connaissances historiques et scientifiques qu'avaient acquis les artistes lors de leurs séjours en Italie et la façon dont ils pouvaient les transmettre au public. La notion de mystère, l'attrait qui émanait des sujets religieux antiques et l'engouement pour le site archéologique de Pompéi feront le succès de ce type d'œuvre.

Parmi les œuvres du Salon de 1885, le tableau de Leroux était classé dans la catégorie des peintures d'histoire sans pour autant mettre en scène des personnages historiques identifiables. Dans la mouvance artistique de l'école des « néo-grecs » il trouvait naturellement sa place pour des critiques, des marchands d'art et un public demeurés fidèles à l'académisme. Le thème de l'œuvre est le suivant : une jeune fille en costume antique s'est arrêtée à l'entrée d'une maison pompéienne pour baiser avec dévotion une pierre de couleur noire, encastrée à mi-hauteur, sur l'une des parois latérales de la demeure. Nous comprenons que cette pierre détient un pouvoir sacré, car elle est surmontée d'inscriptions en lettres grecques et latines assez peu lisibles et entourée d'ex-voto (fig. 1⁶). La dévote, dont la grâce juvénile fait tout l'attrait de l'œuvre, n'est pas revêtue du costume élaboré des femmes aisées et de

Fig. 1 : Hector Leroux,
« La pierre mystérieuse de Pompéi »,
Dunkerque, musée des Beaux-Arts,
inv. DBA. P. 492

⁴ Th. GAUTIER, *Salon de 1847*, p. 26.

⁵ E. MONTROSIER, *Les artistes modernes. 1ère partie, peinture de genre*, Paris, Librairie V. Baschet, 1881, p. 14.

⁶ J'exprime mes remerciements à la Conservation du musée des Beaux-Arts de Dunkerque qui m'a autorisée à photographier cette œuvre en vue d'une publication.

la tunique retombant sur les pieds, la *stola*, mais porte un vêtement court et un manteau retenu sur les hanches. Ses cheveux sont lâchés dans le dos et elle chemine nu-pied. Elle semble issue d'un milieu social modeste et l'anneau d'or qui encercle sa cheville peut indiquer une origine ancillaire ou servile.

Le mystère et le lieu de ce mystère sont indéniablement les clés de ce tableau. Pourquoi cette simple pierre constitue-t-elle le sujet de l'œuvre et est-elle l'objet d'une telle attention à Pompéi? Dans quelle mesure la notion de mystère, contenue dans le titre du tableau, présente-t-elle le sujet comme une énigme archéologique? À quelle divinité aniconique les prières de la jeune Pompéienne sont-elles adressées?

L'objet archéologique possédant la faculté de donner accès au passé, son interprétation peut être sujette à de nombreuses lectures, des plus rationnelles aux plus ésotériques, car il est doté d'une forte charge émotionnelle, étant un maillon tangible entre un temps passé, celui de son usage, et un temps présent, celui de son analyse. Le mystère implique d'une certaine manière que seuls certains dévots ont accès à une connaissance inaccessible à d'autres et que le peintre va nous dévoiler un pan méconnu de l'histoire de Pompéi. Nous comprenons qu'il ne s'agit pas d'une divinité officielle de la cité, puisque la jeune fille ne se trouve pas dans un temple. Il ne s'agit pas d'un de ces nombreux laraires, retrouvés en grand nombre dans les habitations. Cette pierre n'évoque pas non plus ces divinités protectrices ou dieux favoris de Pompéi qu'étaient Vénus, Bacchus et Hercule représentés sous leur forme statuaire ou par la mosaïque et la peinture. Par cette pierre, investie d'un pouvoir sacré ou magique, nous sommes en quelque sorte amenés en dehors des sentiers battus de la cité, et c'est au détour du seuil d'une porte que s'accomplit un acte rituel auquel nous nous trouvons conviés, en état de voyeurisme historique. C'est en effet par un baiser, signe indéniable de désir, qu'Hector Leroux attire notre attention sur cet objet archéologique.

Entre cet acte physique dont notre regard a saisi la trace et ce retour dans le passé historique de la ville de Pompéi, l'artiste a tissé un récit où se superposent son propre voyage dans la cité et le passage fugace d'une jeune fille imaginaire dans un jadis dont il propose une reconstitution à partir d'une empreinte : un baiser. On ne saurait imaginer une plus jolie métaphore du passage du temps, et c'est ce qui fera tout le charme de l'œuvre. Pompéi reste, grâce aux trouvailles archéologiques, un lieu de redécouverte du passé antique particulièrement évocateur pour les artistes et les voyageurs de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pompéi : un drame humain révélé par l'archéologie

Pompéi est sans doute, avec Herculaneum, l'un des sites antiques européens où s'est le mieux cristallisé l'imaginaire du public et des artistes dès le XVIII^e siècle, car les fouilles permettaient d'apporter une représentation immédiate à la connaissance de la cité. Théophile Gautier en offre une bonne définition, en qualifiant Pompéi de « palimpseste

de la civilisation antique⁷». N'offrait-elle pas aux artistes la tentation d'une réécriture du passé sur des ruines aussi évocatrices? L'exceptionnelle lisibilité de la vie des Anciens, dans les infimes détails de leur quotidien, pouvait nourrir leur imaginaire d'une formidable densité émotionnelle.

Lieu de mémoire et d'imaginaire

Les écrits des archéologues, hommes de lettres et artistes du XIX^e siècle font unanimement état de ce retour dans le passé et de la diversité des sentiments qui pouvaient les submerger dans cette cité où le vivant et le mort ne faisaient qu'un et où l'histoire devenait étonnamment tangible. « Un chemin de fer [depuis Naples] vous transporte au milieu de la plus authentique antiquité, non plus cette antiquité littéraire et factice que l'on découvre à grande peine, falsifiée et menteuse, dans la poudre des bibliothèques, mais d'une antiquité présente, palpable, qui tombe sous nos sens, parle à nos yeux, et nous frappe, pour ainsi dire par sa réalité matérielle », écrivait L. Enault en 1863⁸, mettant bien en exergue les traits récurrents de la particularité de Pompéi que les critiques sauront reconnaître aux thématiques antiques peintes par Leroux : le palpable, la sensibilité et la vérité.

Bien avant le développement scientifique des fouilles apporté par Giuseppe Fiorelli à partir de 1860, les érudits, artistes et voyageurs avaient déjà souligné la proximité étonnante de l'histoire qui leur était offerte : « Ceux qui éprouvent le désir de pénétrer dans leur vie intérieure [les peuples anciens], de voir l'homme privé à côté du citoyen, et qui regrettent de n'avoir trouvé presque nulle part les traces de leurs mœurs domestiques et de leurs habitudes de famille, ceux-là penseront que les découvertes faites à Pompéi sont d'une valeur inappréciable », écrivait William Gell dans son guide de Pompéi, *Pompeiana*, qui connaîtra un grand succès en Europe dès la première moitié du XIX^e siècle⁹.

Ces huit mètres de résidus volcaniques, en recouvrant l'antique cité, ont posé un sceau hermétique sur son histoire. La tradition scientifique, dès le XIX^e siècle, s'est ingéniée à vouloir retrouver dans les vestiges exhumés l'exacte illustration du mode de vie des Anciens, de leur religion et de leur habitat, connus essentiellement par les textes antiques et par les productions artistiques. Pompéi a fait figure de modèle, celui de la résurrection du passé, une sorte de livre ouvert sur tout un pan du monde antique. Ainsi, la connaissance philologique s'est-elle trouvée confortée par le matériel archéologique pompéien, lui offrant matière à retrouver la parfaite matérialisation de sources

⁷ Th. GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 4 juin 1864, p. 105.

⁸ L. ENAULT, *La Méditerranée, ses îles et ses abords*, Paris, Morizot, 1863, p. 131.

⁹ W. GELL, *Vue des ruines de Pompéi d'après l'ouvrage publié à Londres en 1819 sous le titre de Pompeiana*, Paris, Firmin Didot, 1867, p. 57.

écrites souvent lacunaires¹⁰. Un grand nombre d'artefacts, mis au jour dans les habitats, ont été déplacés de leur contexte de trouvaille pour être rassemblés dans les collections du musée de Naples par ensembles typologiques : lampes en bronze, vaisselle courante ou de luxe, mobilier, peintures¹¹. Les trouvailles épigraphiques, les objets d'art et d'architecture ont longtemps représenté la part noble de l'archéologie, au détriment de vestiges plus modestes de la vie courante. Cette attitude contribuera pendant longtemps à apporter une vision parcellaire de l'ensemble urbain et de son fonctionnement.

C'est dans cet esprit d'un va-et-vient entre le site de Pompéi et le musée de Naples où étaient conservés les objets de prestige ou le musée des moulages, installé sur le site de Pompéi par Fiorelli, qu'il convient de replacer le contexte des visites des voyageurs et des artistes de cette époque. « J'y passe [à Pompéi] régulièrement mes dimanches et lundi, jours où le musée de Naples est fermé. Dans ce musée on a conservé tout ce qu'on trouve dans les découvertes », écrit Jean-Jacques Henner à son frère Grégoire, le 12 septembre 1862¹². Fiorelli, à partir de 1860, avait été le premier à « mettre en scène » la vie quotidienne des Pompéiens en rassemblant et exposant également sur le site des menus objets du quotidien, des denrées périssables conservées par la lave, l'organisation des jardins dans leur variété botanique et l'exposition des moulages des corps des victimes. Les visites de Leroux, comme celles de son ami Henner, tous deux résidents à l'Académie de France à Rome, sont justement contemporaines des fouilles menées par Fiorelli dont les résultats seront soigneusement répertoriés dans son journal de fouilles : *Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Ministro della Istruzione pubblica*, publié en 1873¹³.

Quelle place occupera cette cité emplie d'histoire pour les savants, mais aussi de fantômes pour le peintre Hector Leroux ?

Hector Leroux : Pompéi source d'inspiration

Hector Leroux, à l'instar de ses contemporains, s'est intéressé au site pompéien et à sa tragique disparition. En faisant revivre sous nos yeux une jeune habitante dans son quotidien religieux, il ne fait que souligner la fin imminente de son existence supposée

¹⁰ On consultera à ce propos P. M. ALLISON, *Pompeian Households. An Analysis of the Material Culture*, Monograph 42, Los Angeles, The Cotsen Institute of Archeology, University of California, 2004, p. 5.

¹¹ Parmi les plus anciens exemples de ce type de répertoires on trouve J. OVERBECK, A. MAU dans *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken dargestellt*, Leipzig, 1884 (1^{re} édition), Rome, l'Erma di Bretschneider, 1968 (4^e édition).

¹² Correspondance au musée Jean-Jacques Henner à Paris.

¹³ G. FIORELLI, *Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872*, Napoli, Tipografia italiana nel Liceo V. Emanuele, 1873. Voir aussi S. DE CARO, P. G. GUZZO (a cura di), *Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte, Atti del Convegno, Napoli (19-20 marzo 1997)*, Naples, Arte tipografica, 1999.

et de celle de sa cité. Au Salon de 1881 il exposait un « Herculaneum, 23 août, an 79 », un grand format représentant un groupe de jeunes femmes accompagnant une prêtresse et tentant de fuir la pluie de cendres survenue après l'éruption et qui allait ensevelir la cité campanienne, voisine de Pompéi¹⁴. « Il semble qu'on lit vivantes, animées, éloquentes, les pages des mémorialistes ou des historiens de l'Antiquité qui sont les sources auxquelles le peintre a demandé l'inspiration suprême », écrivait G. Lafesnestre¹⁵. La possible reviviscence par l'image de la destruction du site antique accentuait l'effet dramatique de l'événement historique : les figurantes du tableau se retrouvant investies d'un pouvoir d'« animation » supérieur à celui des textes anciens.

Le destin historique des cités vésuviennes est effectivement au cœur de nombreux récits littéraires et représentations iconographiques dans l'Europe du XIX^e siècle, et le sujet de « La pierre mystérieuse de Pompéi » ne dérogera pas à cette mode. Nous savons pourtant que, seul, Pline le Jeune en a laissé un témoignage contemporain mais partiel, car il se trouvait dans le golfe de Naples, à Misène, lors de l'éruption qui coûta la vie à son oncle. Les historiens qui en relateront la disparition sont beaucoup plus tardifs et répercutent surtout l'horreur de la destruction de la petite cité : « Les flammes ont tout englouti, et le sol est couvert d'un tapis de lugubres cendres », écrira Martial¹⁶. L'aspect religieux du sujet de « La pierre mystérieuse de Pompéi » renforce l'inexorabilité du drame. Cette jeune fille candide qui confie ses espoirs et ses prières à une divinité n'échappera pas pour autant à la destruction de Pompéi, ce baiser demeurant l'unique trace de sa jeune existence.

Cette leçon de morale, subtilement évoquée par Leroux, sur la fragilité d'une cité que les dieux païens n'ont pu protéger, était bien dans l'esprit du temps. Que l'on songe au roman de Bulwer-Lytton, *Les derniers jours de Pompéi*, paru en 1834, où seuls les héros au cœur pur pourront échapper à la mort. Glaucus finira, comme il se doit, par se convertir au christianisme, une fois sauvé de l'enfer du feu avec Ionè, sa bien-aimée. Les écrits judéo-chrétiens, dits *Oracles sibyllins*, ne mettent-ils pas en rapport le châtement des cités vésuviennes et l'incendie sacrilège du temple de Jérusalem par Titus en 70 ?

Hector Leroux, qui vit à Rome depuis 1860, a longuement parcouru la péninsule italienne, avec son ami, le peintre alsacien Jean-Jacques Henner, puis seul ou en compagnie de sa femme Clelia, l'année de leur mariage, en 1871. En août 1867, fuyant une épidémie de choléra qui sévit à Rome, il écrit à son ami Henner qu'il « est monté au Vésuve de jour et de nuit ». On peut d'ailleurs citer une esquisse intitulée « Nuit à Pompéi », datée de 1867, contemporaine de ce voyage¹⁷. Il est encore en Campanie en

¹⁴ Huile sur toile (H: 2, 60 ; L: 3, 50). Ces dimensions sont tout à fait inusitées chez Leroux. C'est une commande pour un panorama. Achetée par l'État pour le musée du Luxembourg, la toile fut mise en dépôt de l'État au musée de Dijon, inv. 2173.

¹⁵ G. LAFENESTRE, *Le livre d'Or du Salon de Peinture et de Sculpture*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1881, p. 82.

¹⁶ *Épigramme*, IV, 44.

¹⁷ Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 101.

décembre de la même année. En 1871, il se rend à Naples en voyage de noces : « *Sai me voici dans cette belle Napoli en belle et bonne compagnie.* » Il dit raconter à sa jeune épouse ses premières impressions sur le site pompéien en compagnie de Henner, lors de leurs années d'apprentissage romain. En 1872, il fait visiter les principales villes italiennes à son frère venu de Lorraine¹⁸. Si les lettres du peintre restent peu précises sur ses passages à Pompéi et Herculaneum, contrairement à celles de son ami Henner, ses œuvres montrent l'intérêt qu'il porte au site et son désir d'en imaginer, à son tour, la vivante palpitation avant le drame de sa disparition. Entre les années 1879 et 1887, les cités vésuviennes sont sources d'inspiration dans plusieurs de ses tableaux. Il met majoritairement en scène des figurantes féminines, ferventes anonymes des cultes de Vénus pompéienne ou d'Éros, et leurs prêtresses¹⁹. Ces années de production pompéienne correspondent pourtant à son retour à Paris.

Leroux a sans doute puisé son inspiration dans l'énorme documentation iconographique qu'il s'était constituée lors de son long séjour italien et dont Laura, sa fille, fait écho dans la bibliographie qu'elle consacrera à son père en 1934²⁰ : « [...] formidable documentation qui faisait de lui un savant archéologue autant qu'un peintre ». Ou encore, pour ajouter une caution scientifique à l'œuvre de son père : « Georges Perrot eut plusieurs fois recours à Leroux pour son grand ouvrage sur l'art dans l'Antiquité²¹. » Cette proximité avec le savoir archéologique fait de Leroux un peintre plus nettement impliqué dans l'histoire antique que nombre de ses contemporains de tradition « néo-grecque ». Il y a chez lui un réel désir de connaissance, et sa réputation de peintre d'histoire ne peut être mise en doute. En 1869, les fouilles menées à Rome sur le Palatin par Pietro Rosa, sur l'ordre de Napoléon III, ont mis au jour une maison d'époque tardo-républicaine²², dite « de Livie », ornée de nombreuses peintures dont Rosa va

¹⁸ La correspondance entre Leroux et son ami Henner donne une idée de la vie de Leroux en Italie où il demeure jusqu'en 1877. Mes vifs remerciements vont à Claire Bessède, conservatrice du musée J. J. Henner à Paris, qui m'a permis de prendre connaissance de ces lettres, en dépit de la fermeture temporaire du musée pour restauration.

¹⁹ « À l'amour vengeur. Herculaneum », Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 142 (1879); « Herculaneum, 23 août, an 79 », Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. 2173 (1881); « Pompéiennes », Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 19 (1882); « Un secret à Vénus pompéienne », Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 83 (1887); « Vénus populaire à Pompéi », Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 45 (1887); « Prêtresse de Vénus pompéienne », Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 95 (non daté); « Une croyante à Pompéi », Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 144 (non daté).

²⁰ Ce texte manuscrit, conservé chez les descendants de Leroux, a été en partie compilé par G. BLAZY, *Hector Leroux. Le poète au pinceau des Vestales* (texte dactylographié), Bar-le-Duc, 1979, p. 8.

²¹ *Ibidem*, p. 8. Laura fait allusion aux dix volumes de l'ouvrage intitulé *Histoire de l'art dans l'Antiquité, Égypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Étrurie, Rome*, Paris, Hachette et Cie, 1882-1914.

²² F. COARELLI, *Guide archéologique de Rome*, Paris, Hachette, 1994, p. 95-97.

charger Leroux de faire le relevé : « M. Rosa prend le plus grand soin pour la conservation de ces peintures, qu'il a prié un peintre français en ce moment à Rome, M. Hector Leroux, de copier à l'aquarelle avant qu'elles ne pâlissent²³. »

Le peintre est connu des milieux scientifiques de son époque. Aussi, le tableau intitulé « La pierre mystérieuse de Pompéi » illustre-t-il plus qu'un charmant sujet archéologique dans le goût du XIX^e siècle. Il convie le spectateur à suivre le peintre dans sa curiosité pour les vestiges de Pompéi. L'énigme qu'il propose n'est peut-être pas uniquement imputable au seul domaine de la fantaisie. L'une des esquisses préparatoires, conservée au musée de Verdun, campe le cadre du récit iconographique du tableau en gestation pour le Salon de 1885. La jeune femme, debout au centre de la toile, porte déjà la tunique et le manteau retenu sur les hanches, adoptés dans la toile finale. Sa posture, hissée sur la pointe des pieds, et l'arc figuré par son cou tendu dans le mouvement

Fig. 2 : Hector Leroux, « La pierre mystérieuse de Pompéi » (esquisse) Verdun, musée de la Prinerie, inv. 77. 47

du baiser sur la pierre ont déjà pris forme dans son projet pictural. La pierre noire et « mystérieuse » est rivée à son cadre par des clous dorés. Leroux rajoutera sur le tableau final le petit balluchon de cordes déposé à droite de l'entrée et surtout les inscriptions surmontant la pierre, qui sont censées ajouter une clé pour la compréhension et un élément d'érudition à la toile, une véracité archéologique, une possible élucidation du mystère.

Une preuve indéniable de la connaissance du site pompéien par Leroux et de son organisation topographique, instaurée par l'archéologue Fiorelli, est apportée par un détail d'importance. Au dos de l'esquisse il a inscrit la mention d'une possible localisa-

²³ D'après une communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par L. Régnier, et à l'Académie des Beaux-Arts par M. Beulé in *Moniteur des architectes*, 15 juin 1869, p. 171-172.

tion de la maison de la « pierre mystérieuse » : *REG(IO) IX/ INS(ULA) II, via Quarta*. C'est en effet Fiorelli qui, le premier, propose le découpage du site archéologique en *regiones* et *insulae*, les maisons portant un numéro à l'intérieur de ce cadre. À partir de cet indice, l'enquête sur « La pierre mystérieuse de Pompéi » pourrait commencer à se raconter comme un récit iconographique et archéologique, mêlant imaginaire et rigueur scientifique (fig. 2²⁴). La petite esquisse du baiser (fig. 3) précise l'acte central de l'œuvre : le signe de la dévotion dont la pierre, encore absente, fera l'objet. C'est la matérialisation d'un souffle, d'une respiration, d'une présence, le passage d'une existence et d'un sentiment religieux dans l'histoire de Pompéi.

Fig. 3 : Hector Leroux, « La pierre mystérieuse de Pompéi » (esquisse), Verdun, musée de la Prinerie, inv. 41. 1. 377

²⁴ Avec ma gratitude envers Marianne Cochet qui a facilité mon travail au musée de la Prinerie de Verdun, m'a fourni tout le dossier iconographique de Leroux et m'a permis de prendre des photos en vue d'une publication.

Enquête sur une pierre noire à Pompéi

En assignant une localisation archéologique, donc « scientifique », à la maison abritant la pierre noire, objet des dévotions de la jeune fille, Leroux ouvre la possibilité de l'existence réelle de cet objet archéologique.

À la recherche de la maison abritant « La pierre mystérieuse de Pompéi »

Qu'a réellement vu ou imaginé le peintre ? Comment peut-il justifier de sa réputation, solidement acquise en 1885, de peintre érudit du monde antique à partir de cette peinture ? Une première incursion dans les comptes rendus des fouilles de Pompéi s'avère insatisfaisante. Il n'existe aucune pierre noire ou apparentée dans le quartier de la *Regio IX, insula 2, via Quarta*. Ce secteur est fouillé entre janvier et décembre 1866, ainsi que le précise le journal des *Soprastanti* sous la direction de Giuseppe Volpe²⁵. Il s'agit d'un quadrilatère compris entre la *via di Stabia*, la *via dell'Abbondanza*, la *via di Nola*, et parcouru par de plus petits réseaux d'accès comme le *vicolo di Lucrezio* et le *vicolo di Tesmo*. Les fouilles porteront pendant trois mois sur l'îlot I 20-30, plus précisément sur une maison dénommée *di Svedio Clemente*, plus connue ultérieurement sous le nom de maison d'*Epidio Rufò*, en raison de l'importance de ses découvertes. Puis les fouilles se concentreront sur des boutiques *via di Stabia*. Les trouvailles sont soigneusement consignées, de l'objet le plus humble aux pièces les plus spectaculaires.

Dans *Le Case e i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*, vol. II, paru en 1867, F. Niccolini utilise les termes plus imprécis de *via Tertia* et de *via Quarta* pour les voies secondaires de cette *Regio IX*, contrairement à Fiorelli²⁶. La *via Quarta*, part de la *via di Nola* pour aller jusqu'à la *via dell'Abbondanza* entre les maisons numérotées de 1, 2, 3, 4 et de 5 à 7²⁷. Pourtant, parmi les vingt-huit maisons fouillées dans cette *isola* et minutieusement décrites par Niccolini, aucune pierre noire votive n'a été découverte dans ce secteur. Fiorelli, quant à lui, tout au long des pages qu'il consacre à ce secteur de la *Regio IX, insula 2*, dans *Gli scavi di Pompei*, publiées en 1873, ne désigne aucune trouvaille qui puisse s'apparenter à cette pierre noire, tout au plus, au seuil de la maison 7, *Casa della Fontana d'Amore*, un phallus de pierre, sculpté à l'intérieur d'un cadre, à l'entrée d'une boutique attenante. Bien que situé dans la zone de la *via Quarta*, cet élément n'apporte aucun renseignement bien exceptionnel, car ce talisman apotropaïque était

²⁵ P. POLI CAPRI, *Scavi di Pompei. Giornale dei Soprastanti. Gen.-Dic. 1866*, vol. III, Roma, Halsted B. van der Poel, 1994.

²⁶ F. NICCOLINI, *Le Case e i Monumenti di Pompei disegnati e descritti*, vol. 2, Napoli, 1862, p. 70.

²⁷ Cette précision m'est fournie par Andrea Milanese que je remercie chaleureusement.

courant en contexte pompéien et de plus n'était pas sculpté dans une pierre noire²⁸. Cette zone de boutiques ou de maisons plus modestes demeure encore en grande partie non fouillée à l'époque où Leroux la visite, ce qui lui confère indéniablement un aspect plus mystérieux car retiré des quartiers plus fréquentés par les voyageurs²⁹.

Le volume IX du dictionnaire *Pompeii. Pitture e mosaici* de 1999, consacré à la *Regio IX* du site pompéien et qui inventorie l'ensemble des trouvailles en peintures, enduits colorés et mosaïques de la cité, répertoriées et photographiées, maison par maison, ne laisse apparaître aucune spécificité, ni le moindre indice (inscriptions), même le plus ténu, à propos de la maison à la pierre noire dans cette zone de la *Regio IX, insula 2*, pourtant précisée par Leroux au dos de son esquisse³⁰. Il est vrai qu'un siècle plus tard bon nombre d'inscriptions et de fresques se sont en grande partie effacées.

Force est de constater, dans un premier temps, que cette pierre est introuvable ou imaginée de toute pièce par le peintre. La désignation du secteur, selon les modalités topographiques mises en place par Fiorelli, n'est peut-être qu'une allusion ou un hommage au découpage institué par le nouvel archéologue de Pompéi, ou encore une façon d'apporter davantage de crédibilité à sa réputation de peintre féru d'archéologie. Le tableau est peint par Leroux une vingtaine d'années après la publication des fouilles de Pompéi, et ce n'est certainement pas dans les comptes rendus de fouilles de Fiorelli, à l'instar d'autres artistes passionnés d'antique, comme le Britannique Alma-Tadema, qui possédait l'ensemble du rapport des fouilles dans ses archives personnelles³¹, que Leroux aura puisé le sujet de son œuvre. Il n'est pas vain de supposer, en revanche, l'existence de carnets de dessins et de notes de voyage que Leroux ait utilisés à partir d'un élément archéologique qui aurait pu éveiller son imagination au point de lui inspirer l'idée d'un tableau pour le Salon de 1885. Aussi peut-on orienter la question de façon différente : existe-t-il une pierre noire portant des inscriptions, parmi les objets de fouilles mis au jour entre 1861 et 1873, ailleurs que dans la *Regio IX* et dont Hector Leroux, soit par ses connaissances érudites soit pour l'avoir vue lors de ses visites, aurait eu connaissance ?

²⁸ *Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Ministro della Istruzione pubblica*, Napoli, tipografia italiana nel Liceo V. Emanuele, 1873, p. 55.

²⁹ On peut consulter le site <http://pompeiiinpictures.com>. Édition en ligne de la British School at Rome avec l'accord de la Soprintendenza Archeologica di Pompei, qui permet de se faire une idée précise de la totalité topographie de la cité (consulté le 29 mai 2008).

³⁰ F. P. CASAVOLA (a cura di), *Pompeii. Pitture e mosaici*, vol. IX, *Regio IX, Parte II*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999.

³¹ La bibliothèque de références antiques de l'artiste britannique, désormais conservée à Birmingham, contenait plus de quatre mille volumes de textes anciens et de publications archéologiques. Sur l'érudition d'Alma Tadema et sur sa connaissance de Pompéi on consultera J. R. BARROW, *Lawrence Alma Tadema*, (trad. de l'anglais par X. Bernard), Paris, 2006, p. 31. Voir également "Arte, archeologia e antichità: Alma Tadema e Pompei" in E. QUERCI, S. DE CARO (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 40-53.

La *mensa sacra*: pierre de basalte égyptienne

En 1868, alors que Leroux vit à Rome, G. Fiorelli consigne la trouvaille, dans un chapitre de son journal qu'il intitule *Monumenti*, de la découverte dans la maison VII. 3. 11, de la *Regio VII, Insula 3*, dite *Casa di Ercole Fanciullo* ou du *Doppio Larario*, d'une pierre de basalte noire, dalle parallélépipédique, utilisée en réemploi, en guise de seuil menant au *triclinium* de la maison. Il précise qu'il retourne cette pierre et découvre, sur la partie enfouie dans le sol, des inscriptions en hiéroglyphes³². Le texte consiste en une dédicace consacrée au dieu Atoum, honoré en Égypte à Héliopolis, et datée de la XXVI^e dynastie, soit de 595 à 589 av. J.-C., sous le règne de Psammétique II. Cette dalle, également mentionnée par Niccolini, est perçue par les deux archéologues comme le témoignage d'une présence alexandrine à Pompéi, apportée d'Égypte à Pompéi lors de l'introduction du culte d'Isis.

Serions-nous en présence de la pierre votive mise en scène par Leroux dont le côté mystique a pu le séduire? Le document, actuellement conservé au musée de Naples³³, présente néanmoins des dimensions trop importantes pour avoir pu servir de modèle à la pierre «mystérieuse» de Leroux. Ses 1,33 mètre de long, 0,29 mètre de large et 0,86 mètre de hauteur, ne plaident guère en faveur de la modeste plaque accrochée au mur et caressée par le baiser de la jeune dévote. La pierre du tableau de Leroux ne peut être la *mensa sacra*, retrouvée par Fiorelli et destinée à des dépôts votifs de la part des adorateurs des cultes égyptiens à Pompéi, puis utilisée en réemploi parce que parfaite, dans ses dimensions et son poli, pour servir de seuil à des habitants peu soucieux de piété égyptienne, sans doute lors de reconstructions de la cité après le séisme de 62 apr. J.-C. De surcroît, la pierre noire de Leroux ne comporte pas de hiéroglyphes.

En résumé, il n'existe pas, d'un point de vue archéologique, de pierre votive noire accrochée à un mur d'une maison de la *Regio IX, insula 2*, comme nous le laissait supposer le peintre. Il existe par ailleurs une pierre de basalte noire, retrouvée dans une maison de la *Regio VII, Insula 2*. Elle a servi de pierre de seuil dans une maison, sans souci d'honorer son caractère sacré, ce qui irait à l'encontre du sens du tableau de Leroux. Si l'enquête archéologique ne peut encore expliquer le désir du peintre de faire un tableau historique à partir d'un document archéologique, la réponse ou, du moins, les réponses possibles peuvent se préciser par un examen plus approfondi du tableau et de sa place dans la production du peintre. Tous les critiques sont formels et les témoignages de sa fille ne peuvent être mis en doute: Leroux est un amateur d'histoire ancienne. Il suit l'actualité archéologique de son temps et s'est constitué ses propres archives, conser-

³² G. FIORELLI, *Gli scavi di Pompei*, p. 87-88.

³³ J'exprime encore mes remerciements à Andrea Milanese pour m'avoir envoyé les références de cet objet intitulé *mensa sacra*, inv. 468 et publié par R. PIRELLI dans le catalogue *La Collezione egiziana del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Arte Tipografica, 1989, p. 138, n° 18. Cette pierre est également illustrée sur le site <http://pompeiiinpictures.com> pour la maison VII. 3. 11.

vées chez lui à Dun sur Meuse, mais pillées dès les débuts de l'offensive allemande en 1914³⁴. C'est tout un pan du travail préliminaire du peintre qui nous échappe.

Un croquis exécuté par Leroux au cours d'un séjour à Rome et à Capri en 1886³⁵ montre comment il peut réutiliser le relevé d'un document archéologique, partiellement transcrit, tout en y ajoutant sa note personnelle. L'objet de son attention est un autel d'époque républicaine découvert *in situ*, au Palatin, en contrebas de la terrasse du temple de Cybèle, lors des fouilles exécutées en 1869. L'autel portait une inscription votive énoncée, selon une formule rare parce que sans théonyme: *siue deus siue dea*, « consacré à la divinité [du lieu], qu'elle soit masculine ou féminine³⁶ ». Ce vestige et son inscription lui inspireront une toile intitulée « Une Vestale entretenant le feu sacré consacré au dieu inconnu » (fig. 4³⁷) acquise par le musée des Beaux-Arts de La Rochelle³⁸. Une vestale, le regard tourné vers le Tibre, est en train de raviver la flamme d'un autel dont le modèle est celui du Palatin. Une partie des inscriptions du monument est reportée mais d'une manière incomplète et les deux volutes décoratives de l'autel sont soigneusement rendues par le peintre. La destination cultuelle, en revanche, est réinterprétée par Leroux car on peut légitimement se demander ce que viendrait faire ici une prêtresse de Vesta.

Dans le titre donné à son tableau, Leroux commet un contresens, car l'ins-

Fig. 4: Leroux, « Une Vestale entretenant le feu sacré consacré au dieu inconnu », La Rochelle, musée des Beaux-Arts, inv. 129

³⁴ Laura Leroux le précise dans l'ouvrage qu'elle destinait à son père, resté à l'état de manuscrit, en partie repris par G. BLAZY, *Hector Leroux*, p. 7.

³⁵ Je remercie la famille du peintre de m'en avoir fait prendre connaissance.

³⁶ F. COARELLI, *Guide archéologique*, p. 107: CIL II, 801; P. COLLART, *Au Palatin*, Paris, Les Belles-Lettres, 1978, p. 87.

³⁷ La totalité de l'inscription est: *Sei deo sei deivae sac[rum] C[aius] Sextius C[ai] fi[lius] Caluinus Pr[ae]tor de Senati sentential restituit* (CIL I, 632 = I, 2 801 = VI, 110 = VI, 30694).

³⁸ J'exprime tous mes remerciements envers la Conservation du musée qui m'a envoyé ce document et m'autorise à le publier.

cription ne définit pas la divinité comme « inconnue ». Elle exprime seulement un doute qui ne porte pas sur la nature du dieu, mais sur son nom exact et sur la série de ses attributions. Aussi, la notion d'un *theos agnostos*, mentionné par saint Paul dans *Les Actes des Apôtres* au sujet d'un autel sur l'Agora d'Athènes et en contexte de christianisation, n'a bien sûr rien à voir avec le tableau de Leroux. De plus l'idée d'un dieu inconnu en contexte romain, comme le laisse imaginer le titre de l'œuvre, est totalement étrangère aux conceptions latines. Il n'existe pas de dieu inconnu à Rome, seulement un nom secret de la divinité³⁹. Une semblable recomposition à la fois épigraphique et interprétative est sans doute en jeu dans le tableau imaginé de « La pierre mystérieuse ». Un excursus préalable dans les comptes rendus du Salon de 1885 précisera l'attente du public et des critiques pour ce genre pictural historique et dans le sens desquelles Leroux pouvait travailler pour le séduire. Cet exercice indique en outre l'érudition des critiques et l'intérêt que ce genre de sujet pouvait encore éveiller à leurs yeux.

En 1881, Montrosier disait de Leroux : « La plupart de ses tableaux semblent détachés de quelque paroi d'une maison ou d'un temple de Pompéi ou d'Herculanum dégagé des cendres qui les recouvrait depuis des siècles⁴⁰. » Leroux excellait à ranimer le passé pompéien et ses œuvres offraient des restitutions poétiques aux yeux de critiques encore férus d'académisme. À la même époque, les peintres britanniques et italiens proposaient également un riche choix de ces reconstitutions pompéiennes et les acheteurs américains affectionnaient ce genre « néo-grec » leur offrant le plaisir d'un voyage nostalgique dans le passé sur les traces des ruines qu'ils avaient pu voir en Italie.

Le secret de « La pierre mystérieuse de Pompéi »

Parmi ces critiques, certains auteurs proposent une interprétation de type archéologique, d'autres rappellent la place particulière que Leroux occupe parmi les peintres académiques de son temps, sa perception poétique de l'Antiquité, son érudition sans faille et l'absence de frivolité dans le choix de ses sujets : « Hector Leroux appartient à ce groupe très restreint des peintres qui dédaignent les exigences de la mode, n'abordent que la peinture académique, cherchant toujours un sujet philosophique et élevé, le beau et le vrai. Il aime la Grèce et l'Italie et exècre les fausses écoles du matérialisme ou du naturalisme. Son idéal n'est pas la vie moderne mais l'Antiquité. Il préfère Horace à Zola. Ce classique a le goût sévère et délicat », écrit de lui A.M. de Bellina en 1883⁴¹. Le baiser dont la pierre « mystérieuse » est l'objet rendra le sujet plus séduisant que compréhensible pour la plupart des critiques du Salon.

³⁹ Voir la mise au point de Ch. GUITTARD, « *Sive deus sive dea*: les Romains pouvaient-ils ignorer la nature de leur divinité? », *Revue des Études Latines* 80 (2002), p. 25-54.

⁴⁰ E. MONTROSIER, *Les artistes modernes*, p. 15.

⁴¹ A. M. DE BELLINA, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 465.

La réception de l'œuvre au Salon de 1885

Jules Comte ne met pas en doute la trouvaille archéologique de cette pierre, mais dans un contexte, au demeurant assez vague :

[...] on a trouvé [à Pompéi] il y a quelques années, en déblayant une maison d'apparence assez modeste, située dans un quartier retiré, une pierre noire, fortement encastrée dans un mur, sous la porte d'entrée à hauteur d'homme à peu près ; fixée par quatre clous de cuivre... tout autour des clous plantés de ci et de là indiquaient que des ex-voto avaient dû y être suspendus. C'est cette pierre qui fait le sujet du tableau de M. Hector Leroux. Il s'agit de l'un de ces aérolithes que les anciens appelaient bêtes et qui furent l'objet de tant de croyances superstitieuses, comme la fameuse pierre de Pessinonte conservée dans le temple de Cybèle à titre de symbole de la Mère des Dieux. Nous ne nous attarderons pas à discuter la question, préférant nous borner à admirer la grâce de la jeune échappée de la Grande Grèce que le peintre des Vestales a caressée de toutes les souplesses en même temps que de toutes les énergies de son pinceau⁴².

La description des circonstances de la trouvaille suppose que Jules Comte a été mis au courant de l'existence de cet objet archéologique par Leroux et non par sa lecture du journal de Fiorelli puisqu'il n'y figure pas. L'interprétation que propose Comte sur la pierre utilise ses connaissances de l'histoire romaine, mais sont évidemment hors contexte à Pompéi. L'effigie cultuelle de Cybèle, la *Magna Mater*, adorée sous l'aspect d'une pierre conique noire, sera rapportée à Rome depuis Pessinonte, au nord de l'Asie mineure, près de Pergame, lors de la seconde guerre punique, en 204 av. J.-C. Un premier temple lui sera consacré au Palatin dès 191 av. J.-C.⁴³. Jules Comte évacue rapidement le problème de la pierre accordant son attention à la jolie « échappée de la Grande Grèce », inexactitude historique puisque Pompéi n'a jamais été une colonie grecque, manière, sans doute, de rappeler l'inspiration « néo-grecque » de l'œuvre.

J. Noulens, dans les *Artistes français et étrangers au Salon de 1885 rangés et appréciés dans l'ordre alphabétique*⁴⁴, fait apparaître plusieurs éléments dans la présentation de l'œuvre qui me semblent caractéristiques de la perception des tableaux inspirés de l'antique au XIX^e siècle :

[...] M. Leroux a exposé une païenne sous le titre de « La pierre de Pompéi », sujet tiré d'une légende latine. Une jeune servante embrasse pour se la rendre propice, une sorte de fétiche, la pierre noire et mystérieuse encastrée dans la muraille d'une maison de son voisinage. L'artiste a prodigué toutes les caresses de son pinceau à cette délicieuse figure néo-grecque. La science archéologique a été ici, comme toujours, l'auxiliaire de son talent. On croirait que M. Leroux n'a fait que reconstituer *de visu* des scènes qui remontent à

⁴² J. COMTE, *L'illustration*, 25 avril 1885, p. 274.

⁴³ F. COARELLI, *Guide archéologique*, p. 94-95.

⁴⁴ Paris, E. Dentu, 1885, p. 118-119.

deux mille ans, tant elles ont un caractère intime et authentique. Il connaît la société et les femmes de cette époque aussi bien que Tibulle et Propertius. Ses tons gris et mauves, sa ligne simple et correcte, sa manière de rythmer les draperies, tout est comme un équivalent de l'antique, sauf la note personnelle.

Le critique invoque la « science » archéologique, caution de la véracité du contenu de l'œuvre, qui peut justifier la reconstitution d'une scène réelle : « Il n'a fait que reconstituer *de visu* », précise le critique, comme si Leroux, tel un démiurge, pouvait opérer un rapprochement crédible entre le présent du peintre et la scène antique imaginée. Le sujet appartiendrait à une légende latine et les références littéraires de Leroux à Tibulle et Propertius sont mises à contribution. En effet, entre 1867 et 1878, Leroux, s'inspirant de la poésie élégiaque latine, peindra plusieurs toiles sur les amours de Lesbie et de Délie exposées à différents Salons mais aussi vendues par Goupil, car le thème était en vogue auprès du public européen et américain dans cette seconde moitié du XIX^e siècle.

Cette volonté de rattacher le vestige archéologique, la pierre noire, à des sources textuelles ressort bien dans le discours critique de l'œuvre de Leroux au Salon de 1885. Aussi, L. Enault, adepte de la peinture de Leroux, apporte-t-il à sa critique du tableau une version plus ésotérique :

Le tableau que nous offre aujourd'hui l'aimable artiste, et qu'il intitule « La pierre mystérieuse », n'a ni moins de grâce ni moins d'élégance que ses précédentes compositions. Nous sommes dans cette jolie ville de Pompéi, conservée comme par miracle jusqu'à nos jours, et curieuse comme un musée. Debout, en face de la muraille, dans laquelle s'encastre la pierre mystérieuse qui révèle l'avenir, une jeune fille s'approche d'elle et la consulte⁴⁵.

Voici la pierre devenue mantique. Dans le *Dictionnaire* de Théodore Véron, le destin de la pierre et son mystère sont définitivement réglés par la prédilection entretenue par Leroux avec le monde des vestales. La pierre et ces dernières peuvent alors « cohabiter » dans ce contexte pompéien sans paraître incongrues :

« La pierre mystérieuse de Pompéi » est un objet d'adoration pour les Vestales ou les pèlerins et voyageurs. En ce moment une belle fille de Pompéi y vient déposer un baiser rempli de foi. Voyez avec quel respect la noble fille distinguée applique ses lèvres ardentes sur cette pierre noire retenue par des clous d'or, dans l'encadrement rocailleux d'une fontaine probablement. Beaucoup d'inscriptions grecques, trop illisibles, sont gravées autour de cette pierre sacrée⁴⁶.

⁴⁵ L. ENAULT, *Paris - Salon 1885*, Paris, E. Bernard et Cie imprimeurs-éditeurs, 1885, p. 17.

⁴⁶ *Dictionnaire Véron. Organe de l'Institut Universel des Sciences, des Lettres et des Arts du XIX^e siècle. Salon de 1885*, Poitiers, Imprimerie Oudin, 1885, p. 300.

Une plus grande attention est en revanche apportée dans la présentation de la pierre sacrée : elle est encadrée dans un « ensemble rocailleux », elle est entourée « d'inscriptions grecques » qualifiées d'« illisibles » et elle est « retenue par des clous d'or ».

La critique fine d'Henry Harvard évacue le problème de l'interprétation de la pierre et de son mystère pour privilégier l'importance de la réception de l'Antiquité que contient l'œuvre⁴⁷ :

Ce que je voudrais établir, c'est que si la recherche archéologique est une des préoccupations majeures de notre temps, quelque exact, quelque véridique, quelque complet que puisse être l'ensemble des documents que nous possédons, ceux-ci ne laissent pas de présenter cependant de graves et douloureuses lacunes, qui se font plus nombreuses et plus profondes, à mesure qu'on remonte haut dans le passé...quoiqu'on fasse, ces restitutions demeurent forcément inexactes, et la meilleure preuve de leur inexactitude relative, c'est que chaque peintre qui se consacre au culte du passé, façonne le monde qu'il nous restitue, d'après des données qui lui restent essentiellement personnelles.

Le sujet du tableau déroute car il se compose d'une part d'érudition à laquelle les critiques ne savent répondre : « “La pierre mystérieuse de Pompéi”, de M. Hector Leroux, nous fait entrer dans une Antiquité plus savante, plus poétique aussi, comme tout ce qui se rattache à de vieilles légendes. On sait que chez les Romains, en Campanie surtout, il y avait en dehors des divinités des cultes officiels, une série d'adorations privées dont les origines se perdaient dans la nuit des temps », avait proposé Jules Comte dans son analyse de l'œuvre⁴⁸.

Ce mystère auquel Leroux fait appel trouve peut-être une réponse dans les inscriptions qui entourent la pierre et auxquelles seul le dictionnaire de Véron fait référence, quoique qualifiées d'illisibles. Ce goût pour l'épigraphie se manifeste fréquemment dans les œuvres du peintre tant pour étayer son travail de références savantes que pour l'aspect ornemental de la calligraphie antique.

Un baiser plein d'amour et de foi

De nombreuses inscriptions grecques sont attestées à Pompéi en différents contextes, mais la pierre noire, ses inscriptions et son installation cultuelle restent, en revanche, introuvables en dépit de la précision que Leroux apporte à la localisation de la scène (fig. 5). La pierre, représentation aniconique d'une divinité, indiquerait un culte officieux auquel Leroux assigne sa part de mystère et dont le baiser de la jeune fille, acte central du sujet, est un geste lui-même assez anachronique. En effet, le geste rituel du baiser, *iactatio basiorum*, est rare dans la gestuelle de la piété romaine. Il caractérisait

⁴⁷ H. HARVARD, *Salon de 1885. Cent planches en photogravure - Goupil et Cie*, Paris, L. Baschet Éditeur, 1885, p. 25-26.

⁴⁸ J. COMTE, *L'illustration*, p. 274.

Fig. 5: Hector Leroux, « La pierre mystérieuse de Pompéi », détail

généralement des dieux de plus récente intégration tout en indiquant une profonde déférence et une forte charge émotionnelle⁴⁹. Leroux n'est pas un spécialiste de religion romaine, on l'a vu, mais il s'est sans doute documenté sur la gestuelle sacrée, du moins sur celle de la *veneratio* et de la *supplicatio*, dans une série picturale consacrée aux dévotions féminines à Vénus pompéienne, citées plus haut, ou à des divinités de la guérison. Cette tendre connotation du baiser n'est pas dénuée d'une certaine forme

⁴⁹ "Das römische Gebet", *Thesaurus cultus et rituum antiquorum* (*ThesCRA*), III, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2005, p. 164.

de sentimentalisme qui est bien dans le goût des artistes et du public de cette seconde moitié du XIX^e siècle. On échange facilement caresses et baisers dans les toiles d'Alma-Tadema, censées pourtant nous transporter dans le monde gréco-romain.

Si la pierre ou du moins les inscriptions ont une réalité, comme on serait en mesure de l'attendre d'un artiste si soucieux de précisions historiques, le recours au corpus des inscriptions pompéiennes pourra en préciser la teneur. Le tome IV du *Corpus des Inscriptions latines* qui réunit les inscriptions pompéiennes par *regiones* et *insulae*, ne propose que trois occurrences d'inscriptions en majuscules et en grec pour l'*insula* 2 de la *Regio IX*⁵⁰. Ces trois inscriptions s'adressent à un certain ΚΥΡΙΟΣ ΗΛΙΟΥ : « Seigneur du soleil », repris dans un troisième graffito sous la forme de Ο ΔΟΥΛΟΣ ΗΛΙΟΣ, « L'esclave Soleil » dont Carmine Barone, dans son *Giornale degli Scavi*, daté de 1869 apporte la précision suivante : il ne peut s'agir que d'une inscription au contenu sexuel et vraisemblablement homoérotique dont *Hélios*, l'esclave, est sollicité pour des jeux érotiques⁵¹. On retrouve très nettement les trois lettres [...] ΙΟΣ comme pour [ΗΛ]ΙΟΣ, inscrites sous la pierre. Les lettres précédentes sont en partie cachées par la tête de la jeune fille. On imagine mal que Leroux ait utilisé cette inscription, s'il l'avait vue et s'il en connaissait le sens, parce que ce contexte homosexuel est absolument incompatible avec le sens du tableau, la morale de l'époque, la bienséance de la destination de l'œuvre et les goûts affirmés du peintre pour les sujets féminins.

Leroux a de plus mélangé le latin et le grec : à la première ligne de l'inscription qui surplombe la pierre noire, on peut lire le terme SACRUM, « consacré à », puis quelques lettres illisibles et peut-être la mention de [...] DEAE, « à la déesse ». Les ex-voto encadrant la pierre consistent en des feuillets et de curieux pendeloques. L'un des feuillets porte une inscription bien lisible en minuscules grecques : φιλει με, « aime-moi ». Cet indice apporte au moins une certitude sur le sujet du tableau : les ex-voto adressés à cette mystérieuse divinité formulent des aveux d'amour profane ou sacré.

L'inscription de l'ex-voto situé à gauche de la tête de la jeune femme est constituée de deux majuscules grecques : la première et la dernière lettres de l'alphabet grec, Α et Ω, *alpha* et *omega*, le cryptogramme de l'éternité du Christ, symbole des premiers chrétiens : « Je suis l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin⁵². » Nous voici sans doute au cœur de l'énigme.

Dans un quartier populaire et encore mal connu du temps de Leroux, celui de la *Regio IX* dont les *vicoli* abondaient de lupanars crasseux⁵³, l'artiste s'est laissé aller à imaginer l'apparition de la jeune fille au détour d'une ruelle. Dans la ville morte, si

⁵⁰ C. ZANDWEISTER, *Inscriptionum Parietarum Pompeianarum supplementum*, Berlin, G. Reiner, 1898, p. 272-273 ; 5036 ; 5037 ; 5039.

⁵¹ C. BARONE, *Giornale degli Scavi di Pompei*, n.s., n° 11, nov.-dic. 1869.

⁵² *Apocalypse*, 22, 13.

⁵³ M. DELLA CORTE, *Case e abitanti di Pompei*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1965, p. 162-164. Des inscriptions évocatrices de ces lieux de plaisirs sont signalées dans la *Regio IX* à l'est de la *via di Stabia* et au nord du prolongement de la *via degli Augustali*.

évocatrice qu'elle éveille bien des rêves et des angoisses, a surgi un jeune fantôme. Elle n'était pas la tentatrice *Arria Marcella* de Gautier ni la gracieuse *Gradiva* de Jensen, tout au plus une humble fille du peuple convertie à la nouvelle foi.

Dans ce décor de rues et de maisons si parfaitement conservées, mais dont les habitants sont absents, un sentiment étrange saisit le visiteur : « Ma parole d'honneur, j'ai eu peur en passant dans une certaine rue où il y avait une fontaine au coin », écrit Henner à son ancien professeur de dessin Gontzwiller, le 23 août 1862. C'est dans la chaleur caniculaire de l'été campanien, chargé de tremblantes vapeurs, que le héros de Jensen a également confondu le monde des vivants et celui des morts en rencontrant la femme de ses phantasmes : « Comment est constituée l'enveloppe physique d'un être qui est à la fois mort et vivant – et encore pour ce dernier cas, seulement durant l'heure de midi propice aux fantômes⁵⁴ ? »

La Pompéienne imaginée par Leroux témoignerait d'une présence chrétienne dans la cité avant 79. Ce lieu de culte imaginaire, à l'écart de l'agitation de la ville, sans effigie cultuelle mais marqué par une pierre noire, elle-même inventée, rassemblerait les dévotions des nouveaux adeptes du Nazaréen. La simplicité de la tenue vestimentaire de la jeune convertie sur laquelle insiste l'artiste⁵⁵, son baiser plein de naïveté, absent des gestes de dévotions adressées aux divinités païennes, en fait une figurante de la foi chrétienne en milieu païen.

La présence de chrétiens à Pompéi appartient à l'imaginaire littéraire du XIX^e siècle puisqu'il apparaît dans les *Derniers jours de Pompéi* de Bulwer-Lytton, où le frère de Ionè, le jeune Apocides, est en train de se convertir à la nouvelle foi. Dès l'époque de Néron, la foi chrétienne est apparue en Campanie par le port de Pouzzole, ainsi que le relate saint Paul dans les *Actes des Apôtres*, 28, 13-14. Peut-être a-t-il existé un petit noyau de nouveaux convertis à Pompéi avant la catastrophe, ainsi que pourraient l'attester quelques rares graffitis ? Dans l'*atrium* d'une auberge à l'angle nord-est de la *Regio VII, Insula 9*, 11-14, dans un quartier particulièrement mal famé, ont été retrouvées des inscriptions prouvant, sinon la présence, du moins la dénomination de chrétiens en ces lieux : *Hospitum Christianorum* et *Christianos*⁵⁶.

Peu importe que Leroux ait eu connaissance de ces détails épigraphiques et même si sa probité scientifique ne peut être mise en doute, il reste avant tout un artiste et non un archéologue : les détails archéologiques servent sa sensibilité artistique et soutien-

⁵⁴ S. FREUD, *Le délire et le rêve dans la Gradiva de W. Jensen* (trad. de l'allemand par P. Arhex et R.M. Zeitlin), Paris, Gallimard, 1986, p. 87.

⁵⁵ Hector Leroux a laissé un manuscrit consacré au costume antique qui lui avait été commandé en 1883 par la bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts mais qui ne sera jamais publié. Cette entreprise indique son souci de véracité pour les détails de la vie quotidienne antique.

⁵⁶ M. DELLA CORTE, *Case*, n° 398, 399, p. 203-204. *Idem*, "I Christiani a Pompei", *R. N.*, XIX, 1939, p. 5 ; E.M. MOORMANN, "Jews and Christians at Pompei in Fiction and Faction", *Kalathos*, 2006, p. 53-56.

nent son inspiration. Aussi, les indications topographiques relevées au dos de l'esquisse préparatoire nous transportent-elles plus sur le lieu d'une émotion que sur celui d'une réalité scientifique.

Le titre qu'il octroie à son tableau, « La pierre mystérieuse de Pompéi » nous révèle la clé de cette énigme : la pierre est le support d'un baiser, la trace d'un passage, celui de la fragilité de la beauté et de l'essence éphémère de l'existence.

Colombe COUËLLE

Université de La Réunion

15, avenue René Cassin

BP 7151

97715 Saint-Denis Messag Cedex 9

colombe.couelle@univ-reunion.fr