



HAL
open science

Les corps de la Contagion. Etude anthropologique des représentations iconographiques de la peste (XVIème – Xxème siècles en Europe)

Dominique Chev -Aicardi

► **To cite this version:**

Dominique Chev -Aicardi. Les corps de la Contagion. Etude anthropologique des représentations iconographiques de la peste (XVIème – Xxème siècles en Europe). Anthropologie biologique. Université de la Méditerranée - Aix-Marseille II, 2003. Français. NNT : . tel-00011965

HAL Id: tel-00011965

<https://theses.hal.science/tel-00011965>

Submitted on 16 Mar 2006

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.

Université de la Méditerranée – Aix-Marseille II

Faculté de Médecine de Marseille

Thèse de Doctorat d'Université

Spécialité : Anthropologie biologique

LES CORPS DE LA CONTAGION

***ETUDE ANTHROPOLOGIQUE DES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES DE
LA PESTE***

(XVI^{ème} – XX^{ème} SIECLES EN EUROPE)

Soutenue publiquement le 30 octobre 2003 par

Dominique AICARDI-CHEVE,

Née le 18 décembre 1953 à Marseille

Composition du Jury

Claire AMBROSELLI, Chargée de Recherche à L'I.N.S.E.R.M. , Paris.

Gilles BOËTSCH, Directeur de Recherche au CNRS, Marseille, *Directeur de Thèse.*

Olivier DUTOUR, Professeur des Universités, Université de la Méditerranée.

Antonio GUERCI, Professeur *ordinario* à l'Université de Gênes, Italie, *Rapporteur de thèse.*

Daniel PANZAC, Directeur de Recherche Emérite au CNRS, *Rapporteur de thèse.*

Michel SIGNOLI, Chargé de Recherche au CNRS, Marseille.

Ecole Doctorale : Sciences de l'Environnement

Laboratoire d'accueil : UMR 6578 CNRS-Université de la Méditerranée

Faculté de Médecine de Marseille

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont, en premier lieu, à notre jury

A notre Directeur de Thèse,

Monsieur Gilles Boëtsch, Directeur de Recherche au CNRS, Directeur de l'UMR 6578 CNRS-Université de la Méditerranée,

Vous avez été un médiateur précieux entre la philosophie et l'anthropologie biologique. Votre soutien chaleureux, votre regard pertinent, vos analyses stimulantes et votre disponibilité ont été constants. Nous espérons que ce travail sera à la hauteur de la confiance que vous nous avez accordée et que nos recherches continueront d'être dignes de votre intérêt et de vos exigences. Merci également pour la finesse psychologique de votre direction. Veuillez trouver ici l'expression de notre très sincère, respectueuse et amicale reconnaissance.

A nos rapporteurs,

Monsieur Antonio Guerci, Professeur *ordinario* d'Anthropologie à l'Université de Gênes,

Vous avez accepté, en jugeant ce travail, une charge supplémentaire dans vos multiples obligations, nous vous en sommes très sincèrement reconnaissante. Votre regard d'Anthropologue, spécialiste des problématiques de santé et de maladie, sur notre travail est un réel privilège.

Monsieur Daniel Panzac, Directeur de Recherche Emérite au CNRS,

Vos travaux sur la peste en Méditerranée et en Orient, entre autres, ont éclairé nos recherches. Vos encouragements lors de nos rencontres en Colloque ou sur le film « *Autour de la peste* » ont été très précieux. Vous avez accepté de juger scientifiquement ce travail, soyez assuré de notre gratitude.

Aux autres membres du jury,

Madame Claire Ambroselli, Médecin Ingénieur à L'I.N.S.E.R.M.,

C'est un grand honneur pour nous de vous compter parmi les membres de ce jury. Vos travaux sur l'iconographie de la peste au Moyen-âge ont été décisifs, votre intérêt pour notre recherche, vos encouragements constants, vos analyses ont été déterminants pour mener à

bien cette thèse. Permettez-moi de vous remercier spécialement pour votre bienveillance et cet enthousiasme partagé pour l'iconographie de la peste, mais aussi pour votre réflexion philosophique et nos discussions fructueuses.

Monsieur Olivier Dutour, Professeur des Universités, Anthropologie, Faculté de Médecine de Marseille, UMR 6578 CNRS-Université de la Méditerranée,

Vous m'avez accueillie dans votre service d'Anthropologie où j'ai bénéficié de votre enseignement précieux dans cette discipline. Vos travaux sur les épidémies, entre autres, ont été particulièrement stimulants et éclairants. La peste constitue un sujet anthropologique que vous avez défriché et nourri, votre jugement sur notre travail est, en cela, capital. Pour ces moments tant scientifiques qu'humains partagés, nous tenons à vous témoigner notre gratitude ainsi que notre respectueuse et amicale considération.

Monsieur Michel Signoli, Chargé de Recherche au CNRS, UMR 6578 CNRS-Université de la Méditerranée,

Protocolairement mais avec sincérité, c'est pour nous un honneur et une joie conjugués de vous voir siéger à ce jury. Sincèrement mais sans protocole, pour des raisons scientifiques fondamentales tout d'abord, pour des raisons affectives ensuite, pour m'avoir contaminée enfin, un grand merci. Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans tes propres travaux, tes conseils avisés, ton soutien constant, tes suggestions critiques constructives et ton aide efficace. Pour le chemin partagé de Saint-Thomas aux « nocturnes » du laboratoire, des réserves du Musée des Beaux-Arts aux journées « Colloque », pour la « maladie » commune entre peste et anthropologie, pour ton amitié, merci.

Nous tenons à honorer la mémoire de Madame Jacqueline Brossollet, sans qui ce travail n'aurait pas pris corps de la même façon.

Son savoir considérable sur l'iconographie et l'histoire des pestes, son intérêt pour notre travail et la confiance bienveillante avec laquelle elle mît à notre disposition toute sa documentation, à son domicile et ensuite au Musée de l'Institut Pasteur alors que la maladie l'emportait, nous ont guidé tout au long de ce parcours de recherche.

Nous espérons que ce travail sera digne de son héritage scientifique et moral comme de sa personnalité remarquable et contribuera à perpétuer son rayonnement.

Nous tenons également à remercier tout particulièrement Monsieur le Professeur Henri H. Mollaret. Outre le caractère incontournable de vos travaux sur la peste, vous m'avez accordé des moments précieux pour mon travail et suggéré des pistes de recherche fructueuses.

Votre confiance, votre intérêt pour nos travaux nous honorent. Veuillez trouver ici l'expression de notre profonde gratitude et de notre profond respect.

Nous remercions vivement ensuite toutes les personnes qui ont aidé à la réalisation de ce travail, à divers titres,

Mademoiselle Morgane Gibert, Docteur en Anthropologie biologique,
pour l'aide informatique, logistique et psychologique,
mais également pour les bouffées de rhum et de thé à la menthe, la fraîcheur dans l'été étouffant, les week-end à la fac, le café dans le caniveau, la passion anthropologique stimulante,
pour ton amitié enfin, merci.

Monsieur Pascal Adalian, Docteur en Anthropologie biologique,
pour ton aide précieuse sans laquelle le traitement informatique du corpus n'aurait été ni possible ni efficace,
pour la disponibilité et la patience permanentes, pour le soutien et les encouragements, pour la présence des derniers moments,
mais aussi pour les moments d'amitiés partagés, merci.

Nous remercions toute l'équipe du laboratoire pour la sympathie, l'aide et le soutien multiples, et tout particulièrement,

Madame Christine Tatilon, pour le talent informatique et artistique, pour la complicité et la sensibilité partagées,

Madame Gisèle Geoffroy, pour sa disponibilité chaleureuse, sa compréhension, ses attentions,

Mesdames Yvonne Barnaud et Sophie Sanchez pour le traitement administratif de la thèse, mais aussi pour leur gentillesse réconfortante,

Monsieur Yann Ardagna, pour sa disponibilité et sa patience alors que je colonisais son matériel informatique,

Monsieur Loïc Lalys, Monsieur William Devriendt, mais aussi Nicole Luciani Chapuis, Annie Hubert, Anna Degioani, Hanène, Axel, Jean, et les autres ... que l'esprit d'équipe et le même enthousiasme pour l'anthropologie animent.

Nous remercions chaleureusement Madame Christiane Boëtsch pour sa disponibilité, sa générosité et sa sympathie bienveillante.

A Claude et Jean-Pierre Spitzer,

Sans votre générosité, votre compréhension et votre amitié, ce travail n'aurait pas été le même, merci mille fois.

A ma famille,

Pour les moments réconfortants partagés,

A ma mère,

Merci pour ta présence, ton exigence et ton amour constants

A Caroline et Florent, au « bébé étoilé »,

Avec toute mon affection, merci pour ce que vous êtes, avez été, serez.

« De nos passés décomposés, de nos mémoires fragmentées, de nos routes étoilées, se nourrissent les images... Elles tendent un miroir à nos regards effarés de se voir multipliés sans pourtant se reconnaître. Ces ombres sont les nôtres. D'où vient qu'elles nous échappent ?... Quels sont ces morts qui nous regardent ? De toutes parts, ils nous environnent et nous pressent. Il faudrait, pour rassembler ces fragments misérables et essentiels, le miracle d'une réminiscence »¹

Jacques Darriulat

¹ *Métaphores du regard ; Essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Lagune, 1993, p. 7.

« ... comme l'anthropologie,
l'esthétique retrouve la dialectique
éternelle des échanges Vie-Mort animées
par le flux et le reflux de la matière
omniprésente dont on ne se libère pas »²

Louis-Vincent Thomas

² Selon la belle expression de J.-M. Le Clézio (*L'extase matérielle*, Gallimard, 1971, pp. 28-29) in Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975, p. 158.

« Les œuvres auxquelles nous attribuons des vertus significatives, représentatives ou expressives, n'éveillent en nous un intérêt qu'à la mesure de la manière dont elles relaient notre expérience et s'immiscent dans notre relation à un monde qui les investit et qui en est investi à des degrés divers, mouvants, toujours à même de s'éclairer davantage »³

Cometti J. P.

³ *Art, représentation, expression*, PUF, 2002, p. 120.

PREALABLE	15
INTRODUCTION	18
PARTIE I : LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE ET ESTHETIQUE	42
I - LA PESTE NOIRE ET SES ECHOS : CREUSET DES REPRESENTATIONS : LES AUTRES CRISES : REMINISCENCES ET TRACES.....	44
II – DU XVI ^{EME} AU XVIII ^{EME} SIECLES : ANCIEN REGIME ET REGIME DU MAL	53
A – <i>La trame factuelle</i>	55
B – <i>La trame culturelle : sensibilités, mentalités, imaginaires</i>	56
C – <i>L'esthétique et les conditions de production artistique</i>	67
III – PERIODE CONTEMPORAINE (1789 A NOS JOURS) : MODERNITE D'UN REGIME DU MAL ?..	83
A - <i>La trame factuelle</i>	84
B - <i>La trame culturelle : sensibilités, mentalités, imaginaires</i>	88
C – <i>L'esthétique et les conditions de production artistique</i>	100
PARTIE II : DU CORPUS (MATERIEL)	112
I – NATURE DU CORPUS ET DEFINITION DES OBJETS D'ETUDE.....	115
A – <i>Images picturales et graphiques</i>	115
B – <i>Définition et catégorisation des « tableaux de peste » ?</i>	118
II – CADRE SPATIO-TEMPOREL DE PRODUCTION ET STATUT SOCIO-CULTUREL DE CES REPRESENTATIONS	122
A – <i>Cadre spatio-temporel</i>	122
B – <i>Statut des images / représentations iconographiques</i>	127
III – CRITERES DE RETENTION ET D'EXCLUSION.....	130
A – <i>Les critères de sélection</i>	130
A.1 – Le sujet.....	130
A.2 – Le visible iconique	131
A.3 – Le documentaire.....	131
A.4 – La nature des œuvres	132
A.5 – Les caractéristiques particulières des représentations des saints	132
A.6 – Critère d'ordre technique : visualisation possible.....	134
A.7 – Les images-sources	134
B – <i>Les exclusions et leurs raisons</i>	135
B.1 – Selon la nature des œuvres	135

B.2 – Le cas des <i>ex voto</i> populaires	135
B.3 – Les représentations en déficit de documentation	137
IV – CONSTITUTION ET HISTORIQUE DE LA COLLECTION.....	139
A – <i>Sources systématiques</i>	139
A.1 - Fonds originaire	139
A.2 – Fonds muséaux.....	140
A.3 – Fonds documentaires	141
A.4 – Fonds Internet	142
B – <i>Sources secondes et contingentes</i>	143
V – ETAT ACTUEL ET TRAITEMENT INFORMATIQUE.....	144
A - <i>Etat actuel de la collection et du corpus</i>	144
B – <i>Traitement informatique d’organisation du corpus</i>	146
C – <i>Quantifications de la collection, du corpus et requêtes détaillées par pays et par siècle</i>	148
C.1 - Images de la collection, du corpus et représentations originales :.....	148
C.2 - Requêtes détaillées :	148
C.3 - Commentaire figure 1:.....	149
C.4 - Commentaire figure 2:	152
PARTIE III : DE LA LECTURE DES OBJETS (METHODE)	157
I - LIRE LES IMAGES ? COMPLEXITE ET NECESSITE METHODOLOGIQUE.....	157
II – METHODE ICONOLOGIQUE	160
A – <i>Distinction entre iconographie et iconologie</i>	160
B – <i>Iconologie critique</i>	161
C – <i>La méthode iconologique de Panofsky : un modèle de lecture</i>	161
D - <i>Les apports méthodologiques complémentaires récents</i> :.....	167
E – <i>L’exercice concret de la méthode sur nos images</i>	169
E.1 - Première étape descriptive : le visible.....	169
E.2 – Deuxième étape contextuelle : l’ancrage socio-culturel et historique.....	170
E.3 – Troisième étape interprétative : le lisible	170
F – <i>Les focales : travail iconologique interne des détails</i>	171
III - UNE « TYPOLOGIE DYNAMIQUE » PAR LA CONSTITUTION D’UNE GRILLE DE TRAITEMENT INFORMATIQUE	173
A - <i>Grille de traitement informatique</i>	173

<i>B - La question des indices</i>	174
<i>C - Le caractère « dynamique » de cette typologie</i>	176
IV – LE CHOIX D’ŒUVRES EMBLEMATIQUES	176
<i>A – Nature et raisons du choix</i>	176
<i>B – Traitement</i>	177
V – UN PREALABLE ICONOGRAPHIQUE : LES IMAGES-SOURCES.....	178
<i>A - Images fondatrices, lesquelles, en quoi et pourquoi ?</i>	178
<i>B - Etudes des représentations choisies</i>	180
<i>C – Les lignes de force dégagées</i>	196
PARTIE IV : DES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES (ANALYSE)	199
I – INVARIANTS OU CONSTANTES DE REPRESENTATIONS D’ORDRE REALISTE	200
<i>A – Des effets : l’atteinte effective des corps et des populations</i>	200
A.1 – Amas des corps malades et des cadavres	201
A.2 – Corps dans tous leurs états	216
A.3 – Symptômes : bubons, lésions, fièvre, traces sur les corps	225
A.4 - Espaces urbains : images des populations malades et des cités assiégées.....	235
A.4.1 – Décors et atmosphères de crise	237
A.4.2 - Gestes et activités spécifiques : pratiques collectives et comportements mêlés	239
A.4.3 : Les lazarets comme lieux de peste effectifs.....	252
A.4.4 : Espace imaginaire des ruines et décor d’architecture	255
<i>B – Des formes et des codes représentatifs sur les corps : l’expressivité</i>	265
B.1 – Pathos et émotions : gestuelle, attitudes (imploration, accablement, agonie, souffrance), postures et anatomies des corps.....	267
B.2 – Nudité	284
B.3 – Coloris et carnations.....	293
<i>C – De la récurrence des motifs : stéréotypie</i>	301
C.1 – Mère / nourrisson-enfant / père : une trilogie familiale ou/et un fragment de l’humanité affectée ?.....	307
C.2 - Geste de se boucher le nez : peste, dégoût, rejet ?	327
C.3 – Nuages, cieux chargés : pesanteur et menace, partition des deux mondes ?	337
C.4 – Figuration du pestiféré (premier plan ou focalisation) : homme de la souffrance et de la faute ?	342

II – INVARIANTS OU CONSTANTES DE REPRESENTATION SYMBOLIQUE : L’AUTRE « CORPS » DE LA CONTAGION, CELUI DE LA PESTE ELLE-MEME	354
<i>A – Métonymie : les signes de la peste</i>	355
A.1 – Flèches / fléau	355
A.2 – Ange-épée	357
A.3 – Ange / démon	361
<i>B – Métaphores de la peste</i>	363
B.1 – Identification analogique : Peste = Mort (squelette ou/et cavalier)	365
B.2 – Métaphores monstrueuses, figures animalières : le monstrueux, l’autre, figurant l’altérité radicale	378
B.3 - Figures métaphoriques humanisées, mais étranges (monstres) ? : altérité relative	386
B.4 – La Peste en vieille femme : allégorie	392
III – LES CORPS INTERMEDIAIRES : L’INSCRIPTION SOCIALE DE LA PESTE	396
<i>A – Les saints intercesseurs</i>	397
A.1 – Saint-Sébastien	398
A.2 – Saint-Roch	400
A.3 – Les autres intercesseurs	404
<i>B – Les héros religieux</i>	408
B.1 - Saint-Louis : thaumaturgie et atteinte	408
B.2 – Borromée, figure exemplaire du dévouement / charité : le rayonnement par la peste	410
B.3 – Belsunce : figure exemplaire du dévouement et de la charité à Marseille	415
<i>C – Les héros civils</i>	422
C.1 – Roze : figure emblématique, sa construction dans et par les représentations, une trajectoire politique et des traces dans la mémoire collective	422
C.2 – Bonaparte : inscription sacrée, thaumaturgie, récupération et propagande : peste et pouvoir politique	430

PARTIE V : DU MODELE DE LECTURE ET DE SA PERTINENCE (DISCUSSION)
.....**440**

I - VARIATIONS EVOLUTIVES ET PARADOXES DES CONSTRUCTIONS (ANACHRONISMES ET TRACES ?)	440
--	-----

<i>A - Les conjugaisons de discours représentatifs (dans les constructions représentatives)</i>	441
.....	441
A.1 – Conjugaison du religieux et du scientifique.....	441
A.2 – Conjugaison du civil et du religieux	449
A.3 – Conjugaison symbolique / réalisme	451
<i>B - Conjugaisons des faits historiques et pathologiques : peste et autres épidémies, le poids de l'histoire comme passé et comme événement</i>	455
B.1 – Réactivation de la production picturale en temps de choléra.....	455
B.2 – Les correspondances lors d'autres épidémies ou dans l'horizon des catastrophes	457
.....	457
II – PERMANENCES	460
<i>A - Constats généraux</i>	462
A.1 – Aspects quantitatifs	462
A.2 – Typologie dynamique	466
<i>B - La mort</i>	469
<i>C - Permanence du thème comme sujet</i>	471
III – COMPREHENSION DE LA COMPLEXITE DU THEME ET DU PHENOMENE EPIDEMIQUE PAR LES REPRESENTATIONS	474
<i>A - Correspondances entre raisons de la production, axes du contenu iconographique, et pôles structurants de l'épidémie</i>	475
<i>B - Schèmes des différentes figures de l'altérité</i>	478
B.1 – Le rapport au mal	478
B.2 – Le rapport à la menace radicale et l'horizon de la mort.....	483
B.3 – Le rapport à l'autre.....	485
<i>C – De la cohérence et de la pertinence du modèle de lecture</i>	486
C.1 - Ruptures, excès, désordres.....	487
C.2 – Un thème très structuré dans les représentations iconographiques.....	489
CONCLUSION	491
BIBLIOGRAPHIE	500

Préalable

Quelle que soit l'expression artistique étudiée, qu'il s'agisse d'art rupestre ou de production picturale et graphique historique, celle-ci exprime le questionnement de l'homme sur son identité et sur la nature de ses rapports au monde. Comme les traces biologiques (osseuses, génétiques), les traces culturelles et donc artistiques peuvent être abordées d'un point de vue anthropologique : c'est-à-dire comme relevant de l'homme dans son intégralité.

L'analyse des représentations iconographiques n'est pas nouvelle ; les images constituent un matériau indéniable pour la recherche en sciences humaines. Les études iconologiques n'en sont pas moins complexes et d'un maniement scientifique problématique.

A mi-chemin du concret et de l'abstrait, du réel et du pensé, du sensible et de l'intelligible, les images picturales et graphiques sont des types de représentation aux effets fascinants certains, mais aux contours indéterminés. Il nous appartient alors de ne pas céder aux pouvoirs séducteurs de l'image ou à l'esthétique, mais bien de conduire une investigation méthodique pour tenter de comprendre la nature, les sens et les fonctions de ces représentations dans leur inscription historique, sociale et culturelle, mais aussi biologique. La résistance aux puissances de l'image se nourrit de la conviction que celle-ci est « *une représentation médiane, médiatrice, qui collabore aussi bien à la connaissance du réel qu'à sa dissolution dans l'irréel* » (Wunenburger, 1997, p. 11).

Pour autant, s'agissant d'iconographie artistique, la part de l'expérience esthétique qui nous a animés ne saurait être tenue pour négligeable. La fréquentation des œuvres étudiées constitue, sans doute, un parcours sensible à leur puissance esthétique. Cette part subjective doit être reconnue, tant dans le choix thématique d'œuvres de peste, dont la nature tient à une alliance de stylisation des formes et d'expression cathartique du mal, que dans l'émotion produite par la beauté et l'expressivité de ces œuvres comme transfigurations de l'horreur, du repoussant et du tragique épidémiques.

« ... *Toute œuvre d'art tend donc, à vrai dire, à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité, mais telles aussi que chacun peut les saisir immédiatement à travers le voile des accidents objectifs et subjectifs. C'est ce voile que l'art déchire* » (Schopenhauer, 1966, p. 1138-1139).

Du point de vue de l'art, ce dévoilement du réel peut se passer de spéculations : « *l'art lui-même est une procédure de vérité* » (Badiou, 1998, p. 21).

Du point de vue anthropologique, l'étude des œuvres ne vise pas leur « vérité », mais les saisit comme traces, archives sensibles exprimant les événements vécus, les peurs, les

imaginaires et les croyances comme les interrogations, les confrontations et les savoirs des populations.

Le présent travail s'insère dans une perspective globale des rapports de l'homme aux épidémies, rapports vécus concrètement et symboliquement. Le corpus des œuvres réunies et étudiées concerne les représentations de la peste, du XVI^{ème} au XX^{ème} siècles. L'iconographie de la peste est, sinon pléthorique, du moins riche et abondante, depuis le XIV^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui, alors que le fléau a déserté les contrées occidentales, depuis le XVIII^{ème} siècle.

Si les maladies épidémiques ont contribué à modeler l'espèce humaine (Ruffié & Sournia, 1984), si elles ont influencé l'évolution des populations dans les ordres économique (Herlihy, 1999), symbolique (Girard, 2002) et plus largement culturel (Cartwright, 1974 ; Mollaret, 1997), si de telles confrontations aux fléaux laissent « *une empreinte indélébile dans le psychisme collectif* » (Ambroselli, 1978, p. 10), les œuvres artistiques mettant en scène et en signes la peste sont autant d'expressions et de traces de quelques éléments et moments de ce modelage et de ses processus.

Ces « *fenêtres ouvertes* » par les artistes, pour reprendre la métaphore théorique la plus tenace de l'histoire de la peinture (Alberti, 1992, Liv. II), le sont sur le monde des hommes en proie à la Contagion.

Dès lors, si les images ont pu être considérées comme des *pensées infantiles*, selon la belle expression d'Escoubas (1986, p. 12), reste qu'elles donnent incontestablement à penser et pas seulement à s'émouvoir ou à imaginer.

Enfin, de façon primordiale, ce que ces images de peste nous donnent à voir renvoie, quelle que soit la nature des représentations et de leurs sujets, quelles que soient leurs valeurs mimétique, historique et heuristique, à ces millions de morts « *battus sur l'aire sanglante de la douleur...* » (Camus, 1947, p. 93) à un monde humain dévasté régulièrement par les épidémies.

Pendant des siècles, l'ombre portée de la peste sur l'humanité hantera les esprits et exterminera les corps. Alors, pour un regard anthropologique, ces « objets-sujets » ne peuvent être neutres, comme ne peuvent l'être les squelettes des archives biologiques en anthropologie funéraire. « Objets » d'étude certes, mais également et plus essentiellement peut-être, traces humaines. Par delà les analyses, les parts vécues de l'expérience humaine, des sociétés défaites et des êtres atteints que l'art rend présents, résistent et échappent comme un horizon tragique de notre condition commune.

C'est probablement parce que, comme toute production culturelle humaine, les œuvres picturales et graphiques sont *artificielles-enracinées* qu'elles provoquent le regard anthropologique.

Introduction

Le corps, la maladie et particulièrement l'épidémie constituent des objets d'étude privilégiés de l'anthropologie dans la mesure où ils obéissent à la fois à des mécanismes biologiques, à des constructions sociales et à des réponses collectives (Augé & Herzlich, 1984). Certes ces objets concernent autant l'anthropologie que l'histoire (Burguière, 1978) puisqu'ils se réfèrent directement aux modèles comportementaux de gestion des corps et de la maladie proposés par les sociétés européennes. Mais, ce qui se joue dans nos rapports au corps relève à la fois de l'expérience singulière et intime du sujet, de l'expérience collective de nos pratiques corporelles, de nos codes et normes esthétiques comme des constructions symboliques au travers desquelles nous pouvons le représenter.

Nous pouvons considérer que des catégories anthropologiques, idéologiques ou cognitives *produisent* le corps comme objet, sans oublier qu'en creux, malgré et derrière le discours entretenu sur lui, nous avons avec le corps une relation essentielle et paradoxale (Richir, 1993). Le corps est à la fois sujet et objet (les expressions de cette ambiguïté la révèlent : *j'ai un corps / je suis mon corps*), notre manière de *l'avoir* ou/et de *l'être* n'est jamais neutre. A la fois organe du possible et lieu d'inscription dans la réalité, le corps porte la trace de l'inéluctable travail noir du temps, de la morbidité et de la mort. C'est à partir de ce sol de l'expérience concrète, vécue, investie et interprétée que le regard anthropologique sur le corps peut s'attacher à en comprendre les modes d'être mais aussi les différentes affections qui en modifient les états.

Ce corps, comme structure anthropologique, s'inscrit dans un vaste jeu symbolique, dans les manières de faire société. Mauss (1934) et Foucault (1975) ont montré qu'il ne peut y avoir de corps social si l'on fait abstraction du corps individuel (de son état, de sa nature, des techniques, du souci de soi et de l'usage des plaisirs). C'est que le corps est une unité fondamentale de la construction de la réalité sociale. Depuis, les recherches en sciences humaines et sociales ont pu établir à partir de documents multiples (objets, traces, ossements, pratiques et expressions corporelles, sportives, artistiques ou rituelles...) la présence insistante du corps dans tous les moments de la vie, ceux du travail, de la fête, de la maladie entre autres et révéler que ce même corps, parallèlement à sa fonctionnalité, est aussi l'instrument majeur d'accès au symbolisme. Dans ses conditions, tout discours sur le corps conduit à privilégier l'un ou l'autre de ces deux axes : celui de son pouvoir et de son désir de jouissance, à la fois

prométhéen et dynamique ; celui de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure et de ses atteintes comme de sa mortalité, à la fois tragique et inéluctable.

C'est ce dernier éclairage qui nous concerne dans ce travail, puisqu'il s'agit d'étudier la construction du corps épidémique, des « corps de la contagion », au travers des représentations artistiques picturales et graphiques de la peste des époques moderne et contemporaine européennes.

Cette lecture anthropologique des images peut s'autoriser du fait que le corps, ici épidémique (ce qui en renforce la caractéristique suivante), est lieu d'investissement social de valeurs et de discours esthétiques, religieux, politiques, économiques, scientifiques et médicaux, bref, lieu d'investissement symbolique par excellence. Les atteintes des calamités infectieuses, anciennes ou plus récentes, ont eu des retentissements sur l'humanité qui se perçoivent encore, comme ceux de la peste ici traités, ou sont en cours d'agencement comme pour le sida.

Ces retentissements sont d'ordre biologique et médical, démographique, historique, religieux et politique, culturel. Tout se passe comme si les épidémies résistaient en tant que phénomène naturel aux croyances en l'éradication des germes pathogènes mais également persistaient comme facteur évolutif déterminant biologique et culturel ; d'une résistance et d'une persistance sourdes et obscures, à la fois concrètes et symboliques, tissées à la toile de fond de l'humanité en des paramètres constants et repérables, y compris dans les productions mentales et imaginaires. *Epidémie* et *contagion*, deux réalités suffisamment prégnantes et impressionnantes dans l'inconscient humain pour se constituer en notions d'une extraordinaire puissance métaphorique.

Les corps de la contagion : le corps épidémique et le corps de la peste

Ce que ces représentations picturales et graphiques de peste donnent à voir ce sont les « corps de la contagion », offerts aux regards comme autant d'expressions attestant le bouleversement des esprits et des sensibilités par la réalité épidémique tragique, les imaginations frappées et plus profondément, nous le verrons, les effets, les résonances et les sens produits par le fléau.

Les temps d'épidémie s'offrent au regard anthropologique comme des temps d'exacerbation : de l'atteinte des corps, de la mortalité, des réactions et des comportements sociaux, du délitement et de l'anomie, des vécus de la maladie et du corps, de l'altérité. Ces temps de crise peuvent être abordés par le biais du concept de « corps épidémique ».

Par cette notion, nous pouvons entendre :

- les corps atteints par l'épidémie (ici, de peste), ceux des malades pestiférés, leurs aspects pathologiques et pathétiques, leurs attitudes, gestes et comportements
- les corps en relation à d'autres corps, sains, malades ou morts, civils et politiques ou religieux au sein du corps collectif atteint.

Il s'agit donc du corps de l'être global, sorte de corps générique de l'épidémie, saisi dans son unité physique, affective et mentale, vivante et mortelle comme dans sa dimension sociale et plurielle, inscrit dans un cadre spatio-temporel donné et une situation de crise épidémique.

Le terme épidémie vient du latin médical *epidemia*, lui-même dérivé du grec *epidēmos*, « *qui circule dans le peuple* ». Sous la forme *espydymie*, le terme est forgé à la fin du XII^{ème} siècle (Fabre, 1998, p. 5), où il possède un sens proche de celui de *pestis* dans le latin usuel : il désigne « *une maladie qui frappe subitement un grand nombre de personnes en faisant beaucoup de morts* » (Biraben, 1984, pp. 75-76). Au XVI^{ème} siècle, le qualificatif « *épidémique* » sera forgé par Ambroise Paré (Biraben, *op. cit.*, p. 76).

L'épidémie est, par essence, un phénomène collectif qui engage un pluriel des êtres physiques et sociaux. Ce qui est donné à voir dans les représentations picturales et graphiques de peste, c'est un corps d'épidémie : corps dans tous leurs états (malades, agonisants, cadavres) liés aux autres corps menacés, encore sains, sujets et acteurs de l'épidémie (corps civils et militaires, politiques et religieux, corps médical), tous situés dans un espace mental à la fois réaliste, symbolique et imaginaire. Si le corps renvoie à un objet saisissable en même temps qu'unifié, le corps épidémique conjugue les corps individuels et le corps social saisis par la crise.

Lié aux corps biologiques et aux corps sociaux dans certaines représentations, le corps symbolique de la « *Peste* » elle-même vient figurer la troisième modalité de la déclinaison des « *corps de la contagion* », titre du présent travail. L'imaginaire artistique s'est emparé de ce corps de la peste avec, nous le verrons, une puissance métaphorique qui puise ses expressions dans l'imaginaire collectif de la mort et du monstrueux. Incarnations du fléau, ces corps de la peste elle-même prennent formes allégoriques, fantastiques, fantaisistes aussi parfois. Ils participent bien évidemment de l'imaginaire et du symbolique des représentations mais ils n'en demeurent pas moins, par leur présence figurée, partie prenante et signifiante des œuvres de peste et donc, des « *corps de la contagion* » que nous étudions.

Une fois justifié le pluriel de notre sujet selon ces trois modalités représentatives (corps individuels atteints, corps social, corps de la peste même) et leur unité sous le concept de « *corps épidémique* » selon les représentations, il reste à rendre raison du vocable « *la Contagion* » qui exprime leur appartenance à une réalité épidémique et à une désignation

lexicale identifiant son processus tout à la fois. Si le terme « *contagion* » apparaît au début du XIV^{ème} siècle (Fabre, 1998, p. 5), il désigne sous l’Ancien Régime la peste elle-même, le « *mal contagieux* », surtout dans les milieux populaires (Hildesheimer, 1990, p. 39), mais également dans les différents traités médicaux ou encore dans les *Relations* de peste.

Il ne nous appartient pas ici de prendre part à une validation ou une invalidation de l’emploi de ce terme en regard de sa justesse médicale, comme toute notion, celle de contagion a une histoire et son sens a évolué en fonction des contextes historiques et des savoirs (Biraben, 1984, p. 74-76 ; Paillard, 1998, pp 9-18 ; Bourdelais, 1998, pp 21-37)⁴. Pour autant, la prégnance et l’emploi du terme sont attestés pour évoquer la peste et plus largement les maladies épidémiques. Ainsi, par exemple au XVII^{ème} siècle, dans le *Dictionnaire universel* d’Antoine Furetière (1690), le mot « contagion » « *se dit par excellence & absolument de la peste* » mais désigne aussi au sens figuré des « *choses morales, des vices et hérésies, qui se gagnent par la communication avec les personnes qui en sont infectées* ». Le terme alors exprime le mal sous ses différentes occurrences ce qui, pour notre sujet, en fait un terme privilégié et un prisme anthropologique, comme l’épidémie en est un pour comprendre l’histoire des populations et de leurs mentalités (Hildesheimer, 1993).

La connotation du terme « contagion » dépasse certes largement la rigueur de sa signification scientifique, mais c’est une notion polysémique dont la fortune lexicale et métaphorique dépasse également largement la perspective du lexique médical⁵ : sa résonance anthropologique autorise alors son appropriation d’autant que notre étude concerne les représentations de la peste et non son analyse épidémiologique et historique.

Les corps de la contagion s’exposent sur les toiles et dans les dessins des artistes au regard, à la mémoire et à l’imaginaire collectifs. Ils donnent à voir ce que fut la destruction calamiteuse et la terreur que la peste engendra dans ces « *cités assiégées* » (Delumeau, 1978), ses effets et ses traces physiques et sociales, dans les mentalités, les désordres et les violences provoquées par les crises, les constructions édifiantes de héros et de symboles.

⁴ La littérature d’épistémologie médicale ne manque pas sur la contagion, complétée par les analyses sociologiques et anthropologiques récentes : ainsi, par exemple, le numéro 66 de *Communications*, en 1998, porte sur ce thème. Par ailleurs, à propos de la peste, les débats entre contagionnistes et non-contagionnistes ont fait l’objet de mises au point fréquentes, notamment lors du Colloque Peste tenu à Marseille en juillet 2001 (Chevé D. *Le savoir de la contagion entre science et doxa, A propos de la Grande Peste de Marseille (1720-22) et d’une démarche expérimentale : celle d’Antoine Deidier*).

⁵ L’élaboration d’une définition anthropologique de la contagion qui s’affranchisse de son acception médicale et traduise les représentations culturelles suivant la voie ouverte par Mary Douglas a été entreprise par Sylvie Fainzang, La marque de l’autre. Réflexions anthropologiques sur la notion de contagion à propos d’une maladie non contagieuse, in *Communications*, La Contagion, Seuil, Paris, n° 66, 1998, pp. 109-119.

La peste

La peste est devenue un topos culturel de la production artistique, contemporaine ou non de la réalité historique des crises, attestant la permanence sinon de l'atteinte effective des corps et des sociétés, du moins de la puissance morbide à frapper les esprits. L'épouvantable cortège de l'Apocalypse de Saint-Jean, « ...*un cheval blême ; celui qui le montait, on le nomme la Peste, et l'Hadès le suivait...* » annonce des siècles d'extermination et d'indicible horreur⁶. Des millions de morts depuis la *mort noire* du Moyen-Age jusqu'à la dernière pandémie du XIX^{ème} siècle qui débuta à Hongkong en 1894. De l'Est à l'Ouest, le quatrième Cavalier de l'Apocalypse a fait son œuvre, ou plutôt a défait l'œuvre des hommes et les hommes eux-mêmes. Ce sont ces défaites, ces crises qui sont mises en scène et en signes dans les œuvres artistiques.

Seuls le silence, la peur et le déni ou la méconnaissance seront apportés en réponse aux catastrophes épidémiques successives par les historiens, les médecins et les savants et ce, jusqu'à la découverte de Yersin (1894). La célérité de la maladie, sa globalité et sa mortalité sans grande distinction de classes et de couches sociales, sa récurrence, voire sa quasi-permanence jusqu'au XVIII^{ème} siècle se traduisent par l'hécatombe et la terreur. « *Elle s'avancait toujours avec le temps ; on aurait dit qu'elle marchait sur commande... si elle attaquait légèrement les habitants de ces lieux, elle ne manquait pas de revenir et frappait alors ceux qui lui avaient échappé auparavant et dans cette nouvelle attaque elle se montrait équitable dans le nombre de ses victimes.* » (Procopé de Césarée⁷ cité par Brossollet & Mollaret, 1994, pp. 114-117). Le plus souvent, la panique, la fuite, les troubles et les gestes ou les actes irrationnels seront ses effets comportementaux sur des populations foudroyées, interdites et détruites. Progressivement pourtant des mesures de lutte, de protection, des réponses sociales se mettent en place, mais le sentiment d'impuissance domine dans la plupart des témoignages parce que la contamination massive laisse les victimes impuissantes, sinon passives. Outre une expression cathartique du fléau, les représentations artistiques traduisent alors non seulement la réalité de la peste mais aussi, par leurs discours iconiques symboliques, celle des représentations dominantes, des croyances et des interprétations qui s'y rapportent.

Un détour par la terminologie met en évidence la prédominance de la peste comme réalité historique et culturelle dans les esprits. Le terme de peste (*pestis* : le fléau) désignait

⁶ L'Apocalypse, en 6, 8, dit : « Et voici qu'apparut à mes yeux un cheval verdâtre; celui qui le montait, on le nomme : la Mort ; et l'Hadès le suivait. Alors, on leur donna pouvoir sur le quart de la terre, pour exterminer par l'épée, par la faim, par la peste, et par les fauves de la terre ».

⁷ In *Corpus Scriptorum Byzantinae*, XVIII, pp. 249-259 (trad. non publiée).

jusqu'à la découverte du bacille, pour les médecins comme pour la *doxa*, toutes les grandes épidémies. De là le terme de « *maladies pestilentielle*s », ou encore celui de « *contagion* », « *mortalité* », « *pestilence* », « *épidémie* », pour nommer le fléau, ou, plus exactement et surtout, la violence des différentes épidémies qui ont ravagé le continent européen, en trois pandémies. Il symbolise l'ensemble des maladies épidémiques (peste, variole, dysenterie, coqueluche, suette...), même si la peste véritable se distingue des autres pestes (Brossollet, 1971 (1), pp. 39-40 ; Ambroselli, 1978, p. 23) lors de la deuxième pandémie. Les différentes chroniques attestent les signes de reconnaissance nets et la très forte impression produite sur les contemporains : les fièvres, les bubons et les charbons, les signes pathognomoniques de la peste sont présents dans ces textes (Biraben, 1976, II, pp. 42-46).

La lecture de Guy de Chauliac ou celle de Boccace nous apprenait déjà, au Moyen-âge, que les différents symptômes « *bosses, fièvres, carboncles et anthrax* » (Chauliac, 1890, p. 172 cité par Claire Ambroselli, 1978, p. 23) et les différents signes de la peste ne trompent pas : mortalité terrible et brutale (Boccace, p. 13), contamination (*id.* p. 9), « *désastre* » (*id.* p. 9), paniques imaginaires, fuite comme seul moyen de se sauver, conduites irrationnelles allant de l'austérité de la réclusion à la débauche la plus inconsidérée (*id.* p. 10), pillages et pauvreté extrême, le tout animé du « *désir de fuir toujours et à tout prix les pestiférés* » (*id.* p. 11), odeurs infectes et amas de cadavres partout envahissants : « *Tout regorgeait de ces cadavres, et des cadavres des autres hommes qui partout mouraient* » (*id.* p. 15). Ces descriptions sont pléthoriques et ces différentes manifestations spectaculaires de l'atteinte se retrouveront dans l'iconographie.

« *La Peste* » alors, outre les dégâts causés par *Yersinia pestis*, dans ses formes bubonique, pulmonaire ou septicémique, désigne dans les mentalités le fléau épidémique. Cette désignation générique s'affranchit à la fois de la réalité épidémiologique et de la séméiologie clinique (même si elles ne sont pas absentes des textes, des chroniques, ou des représentations, comme nous le verrons), pour imposer une réalité mentale et vécue communes dont les représentations font état et qu'elles attestent. La menace omniprésente de la peste a survécu – même après sa domination par la médecine moderne – et se retrouve jusque dans les tournures de la langue courante : l'air « *empesté* », « *être pestiféré* » ou encore, mais c'est un peu anecdotique, le « *à tes souhaits* » que l'on profère après un éternuement et qui date d'un temps d'épidémie où éternuer était signe de proche trépas et où l'on recommandait aux hommes de faire rapidement leurs derniers souhaits (Brossollet, 1971).

Elle se retrouve également dans certaines fêtes actuelles (Passion d'Oberammergau, tous les dix ans depuis un vœu lors de l'épidémie de peste de 1633, ou encore, et entre autres célébrations multiples, en Sicile à Palerme, la Sainte Rosalie qui a pris une dimension politique contre la mafia⁸). Le mot comme les représentations ont une autonomie relative et invitent à un travail d'analyse spécifique, pour tenter de mieux comprendre les choses.

Si les découvertes épidémiologiques, depuis le XIX^{ème} siècle, ont caractérisé la peste comme « *maladie infectieuse, épidémique et hautement contagieuse, due à un bacille isolé en 1894 par Yersin* » (Despierre, 1979-1980, p. 53), c'est encore comme un générique qu'elle habite notre langue aujourd'hui (et plus largement les langues européennes) ce qui rend compte, pour une part, de l'usage métaphorique et analogique du terme dans des expressions usuelles (dans la presse par exemple) aussi banales, humoristiques, ou idéologiques que : « *peste brune* », « *la nouvelle peste* », « *choisir entre la peste et le choléra* »⁹. Cela suffirait à admettre que « *La Peste* » a une bien singulière mais bien réelle présence, concrète, dans l'histoire comme dans nos mentalités et nos discours, et cela depuis la peste noire jusqu'à nos jours. A ce titre, la peste est assurément l'épidémie qui a le plus profondément marqué les populations dans les esprits et les corps. Elle est une maladie stigmatisante, à tous égards.

En effet, les connotations attachées au fléau, punition divine des transgressions humaines et corollairement épreuve expiatoire et purificatrice (Girard, 2002, p. 242-243), sont celles de l'orchestration mythique de la crise et de la mort (destruction – vivification) propices à être représentées et à perdurer parce qu'elles sont des épreuves collectives humaines, biologiques et culturelles à la fois. Alors, en des temps de désacralisation ou de désenchantement du monde, nous pourrions considérer la peste comme événement archaïque dont les résonances se sont perdues au fil des siècles et des œuvres de la rationalité technique et médicale.

Pourtant, l'histoire n'est pas close. Certes aujourd'hui on sait, on connaît la nature et l'étiologie de la maladie, mais le savoir n'élimine pas les autres discours (moral, idéologique,

⁸ Cette étude ethnologique d'un rituel lié à la peste a été faite par Déborah Puccio lors d'une communication au Colloque « *Peste entre épidémies et sociétés* », Marseille, juillet 2001, thème 5 (volume des résumés, p. 98).

⁹ L'usage métonymique du terme « peste » et la référence à la contagion n'a pas cessé au XX^{ème} siècle pour désigner le mouvement fasciste, la prégnance terrible du SIDA ou encore d'autres dangers perçus comme extrêmes. Ainsi, très récemment, le choix relatif et politiquement restreint des électeurs français pour l'élection au 2^{ème} tour du candidat à la Présidence de la République et le constat des montées de l'extrême droite en Europe ont donné lieu à ce type d'usage ; ainsi, par exemple, le titre de la première de couverture « *Extrême droite, La peste, Contagion en Europe...* » , *Le Monde diplomatique*, Dossier, mai 2002.

voire théologique, irrationnel, doxologique) et il se construit toujours sur la toile de fond des mentalités et des imaginaires. Il n'élimine pas non plus les traces, les scories ou les schèmes prégnants dans la saisie du réel épidémique. Les discours récents sur l'épidémie du SIDA charrient ces scories, voire même réactivent ces schèmes. D'où la nécessité d'un examen des représentations du passé pour mieux les appréhender et comprendre par là-même les productions des discours et des images présentes.

Mais cette spécificité de la prégnance de la peste tient aussi et surtout à la chose elle-même et pas seulement à l'influence terminologique ou aux rhizomes culturels. Sans reprendre l'historique des ravages, des récurrences épidémiques, ce qui d'une part n'est pas ici notre sujet et qui, d'autre part, a fait l'objet d'études majeures et fondatrices (Biraben, 1976 ; Dobson, 1994 ; Mollaret, 1997), il est nécessaire de préciser ce qui justifie la prédominance de la peste comme réalité historique et sociale et de rendre compte de façon synthétique de sa dimension totalisante et totalitaire, puisque toutes les caractéristiques humaines en sont bouleversées et changées, qu'elle provoque des altérations auxquelles aucun paramètre humain, biologique et social ne résiste.

Cette prégnance a tout d'abord son origine dans les représentations des textes antiques et bibliques relatant ou évoquant les épidémies (Crawford, 1914) sur lesquels nous reviendrons à l'occasion des analyses d'œuvres particulières. Cet aspect diachronique donne à la fois à la peste son horizon mythique et sa profondeur historique.

Sa mortalité exemplaire lui confère, au plan vécu et concret, le degré d'intensité sans lequel elle n'aurait probablement pas eu cette résonance dans les mentalités. Sans cette radicalité la peste aurait été moins impressionnante et ses souvenirs moins vivaces.

Enfin, se conjuguant à la profondeur historique et à l'intensité des effets réels, le retour symbolique et imaginaire de la peste, au travers des résurgences iconographiques et des réactivations des sensibilités lors d'autres crises épidémiques (choléra, SIDA, notamment) vient constituer un paramètre important et une cause supplémentaire à cette prégnance.

L'écho anthropologique provoqué par cette maladie épidémique ne peut surprendre pour les raisons précédemment invoquées et la spécificité de la peste comme objet d'étude anthropologique se justifie pleinement. D'une part c'est une des rares épidémies qui a eu, dans le passé, des conséquences majeures tant sur la démographie que sur les sociétés et certains de leurs dispositifs adaptatifs (réponses sanitaires, politiques et économiques). Son caractère hautement transmissible, la brutalité de son action, sa rapidité d'évolution marquée par une forte létalité et l'absence totale de thérapies efficaces avant le XX^{ème} siècle, lui ont conféré pendant toute son histoire antérieure une sinistre particularité (Signoli & al. , 2002).

D'autre part, elle a exercé une pression sélective du point de vue de l'évolution, et ce tant aux périodes les plus reculées qu'aux périodes les plus récentes depuis la première pandémie en Europe. Enfin, la peste a eu un impact considérable sur les mentalités, parce que de telles épreuves collectives ne peuvent que laisser « *une empreinte indélébile dans le psychisme collectif* » (Ambroselli, 1978, p. 10). Les effets de désorganisation et d'anomie, sur lesquels nous serons amenés à revenir, sont récurrents des espaces urbains assiégés par la peste. Laissons parler sur ce point Boccace, sachant que l'écho de ses écrits se propagera dans la quasi-totalité des chroniques de pestes historiques : « *Dans l'excès d'affliction et de misère où s'abîmait notre ville (Florence en 1348), le prestige et l'autorité des lois divines et humaines s'effritaient et croulaient entièrement... N'importe qui avait donc licence d'agir au gré de son caprice* » (Boccace, Ed. 1987, p. 11). Cette évocation comme toute la description de l'écrivain est devenue un topos de la littérature de peste et son réalisme étonnant continue de nous impressionner parce qu'il conjugue avec une pertinence quasi anthropologique les symptômes pathologiques et les signes comportementaux des populations, attestant par là l'intrication exemplaire du biologique et du social dans l'épidémie.

Nous considérons alors que l'épidémie est un phénomène bio-culturel total (pour emprunter analogiquement l'expression conceptuelle de Mauss : « *fait social total* », pour l'essentiel dans le même sens), et, à cet égard, que la peste ne peut qu'être un objet privilégié des recherches en anthropologie biologique, pour autant qu'elle exige le croisement et la synthèse des paramètres bio-culturels propres aux phénomènes épidémiques, dans les axes de recherche dominants qui concernent l'évolution et la variabilité humaine. Nous retenons le terme « phénomène » plutôt que celui de « fait », dans la mesure où, travaillant sur les représentations, il nous paraît être plus pertinent, en désignant spécifiquement ce qui apparaît, le vécu, les processus et les résonances historiques, sensibles, imaginaires et mentales comme biologiques.

Il convient de rappeler, au plan historique, que la peste a été à l'origine de trois grandes pandémies, depuis le début de l'ère chrétienne. La première fut celle de Justinien (VI^{ème} siècle ap. J.-C., venue d'Afrique et qui se développa essentiellement dans les régions côtières de la Méditerranée ; même si elle ne consuma pas presque tout le genre humain, comme le déclarait Procope, il est certain que dans un contexte économique où la richesse des Etats reposait avant tout sur la croissance démographique, l'impact de l'épidémie fut déterminant. Cette première pandémie aurait duré environ 220 ans si l'on tient compte des résurgences.

La seconde pandémie se déclara au XIV^{ème} siècle à partir de la haute Asie et sous la dénomination de « *peste noire* » ravagea ce continent, mais également l'Europe et l'Afrique. Nous verrons qu'elle fut déterminante pour les représentations de la peste, comme le creuset dans lequel celles-ci prirent naissance. De 1346 à 1353 l'épidémie fit des millions de morts (25 millions, Mollaret, 2001) et les derniers foyers épidémiques ne s'éteignirent qu'au début du XIX^{ème} siècle. Ainsi par exemple, la peste noire a correspondu à une véritable « *mutation de l'Occident* » (selon l'expression éponyme de David Herlihy, 1999) : fléchissement démographique du XIV^{ème}, développement de procédés techniques pour compenser la perte de la main d'œuvre, mise en place de système de protection sanitaire – patente de santé et lazaret à Venise, première quarantaine à Dubrovnik en 1377, etc.

Enfin, en 1894, une nouvelle pandémie débuta avec le réveil du vieux foyer du Yunnan et atteignit Hong Kong, puis se propagea rapidement à l'ensemble du monde en raison de la navigation à vapeur et de l'intensification des échanges internationaux. Elle fut limitée et facilement éradiquée en Europe (un millier de cas) et en Australie mais persista dans les régions du monde qui n'avaient jamais connu ce fléau auparavant (Etats Unis d'Amérique, Amérique du sud, Afrique du sud, Madagascar notamment).

Actuellement, alors que le risque de pandémie est écarté, la peste sévit encore sur trois continents : Afrique, Amérique et Asie, sous forme endémo-épidémique (W. H. O. , 2000). L'augmentation des cas humains, la réapparition de la maladie dans des régions où on la croyait disparue, l'extension des foyers existants ont, récemment, fait classer cette maladie dans le groupe des maladies ré-émergentes. L'éradication prochaine et mondiale de la peste peut être considérée aujourd'hui comme une utopie.

Les aspects épidémiologiques, étio-pathogéniques et symptomatologiques de la peste ne feront pas l'objet ici d'un développement détaillé (cf. annexe 1), pour autant, parce qu'elles concernent indirectement nos images, les atteintes corporelles spécifiques et les symptômes doivent être décrits : ils sont expressifs du corps épidémique tel que nous l'entendons.

Pour la forme bubonique, qui est à la fois la plus fréquente mais surtout pour notre sujet, celle qui présente les caractères les plus évidents et spectaculaires sur le corps, si l'incubation silencieuse dure de un à dix jours, l'invasion brusque (un à deux jours) est marquée par un malaise général, des algies diffuses, des céphalées, des frissons et une ascension thermique rapide et forte (40° C). Elle réalise d'emblée un syndrome toxico-infectieux extrêmement grave (Mollaret, 2001). Au niveau de la piqûre de la puce, agent vecteur du bacille de Yersin (*Yersinia pestis*), apparaît parfois une phlyctène pesteuse précoce, qui se nécrose rapidement, donnant ensuite une plaque gangreneuse noirâtre appelée

« charbon pesteux ». Pendant cette période, le sujet peut ressentir une douleur dans la région où va bientôt se former un bubon (adénite dure et douloureuse), installé en 12 à 48 heures. Sa localisation correspond au territoire lymphatique drainant la zone de piqûre de la puce. Généralement le bubon est unique (80% des cas), parfois multiple, en deux à quatre endroits. Les localisations cervicales, axillaires et inguinales se retrouveront sur les corps représentés, avec plus ou moins d'exactitude anatomique, nous le reverrons dans l'analyse iconographique. Lors d'une localisation cervicale, le bubon s'accompagne d'un œdème important de la face, mais également de la glotte (Blin, 1986). Le bubon est toujours très douloureux et s'associe à un syndrome infectieux sévère : fièvre à 39-40° C sans dissociation du pouls, faciès vultueux et angoissé, céphalées, insomnie, parole incohérente, prostration avec parfois délires hallucinatoires, troubles digestifs à type de vomissements ou de diarrhées, et langue saburrale ou même soufrée témoignant d'une déshydratation sévère (Aubry et Touze, 1990). L'évolution, même sans traitement, est parfois favorable (15 à 40% des cas) et aboutit à la guérison après que le bubon devenu fluctuant, s'est ouvert spontanément et a laissé couler du pus ou une sérosité sanguinolente (Biraben, 1975). Simultanément, les signes généraux et neurologiques s'amendent mais la cicatrice est importante et la convalescence longue. Dans la majorité des cas, l'évolution de la maladie est moins favorable : le bacille dissémine à partir du bubon par voie lymphatique et sanguine, vers la rate, le foie, et parfois les poumons, il envahit la circulation sanguine pour aboutir à une septicémie rapidement mortelle (entre le cinquième et le huitième jour de la maladie).

Pour la peste pulmonaire, qui succède à l'inhalation de matériel virulent, l'incubation est très brève (quelques heures à trois jours) et l'atteinte est brutale. Aux signes généraux marqués, s'ajoutent des signes respiratoires importants (oppression, polypnée, cyanose, apparition d'une toux quinteuse ramenant une expectoration spumeuse, fluide et sanguinolente fourmillant de bacilles accompagnée de douleurs thoraciques), des troubles nerveux à type d'angoisse et d'incoordination motrice qui évoluent vers le coma. Sans traitement, la mort du malade survient en un à deux jours après le début des signes cliniques dans 100% des cas, dans un tableau d'œdème aigu du poumon. Encore actuellement, malgré l'existence d'une antibiothérapie spécifique efficace, cette forme de peste reste souvent mortelle si elle n'est pas traitée de façon extrêmement précoce.

La forme « septicémique », parfois évoquée pour désigner une forme clinique rare due à la pénétration des bactéries par voie sanguine directe, n'est pas réellement particulière, elle correspond à l'évolution terminale habituelle de toute peste, bubonique ou pulmonaire.

Dans l'évolution humaine et l'histoire de l'homme, les épidémies ont donc été des facteurs déterminants. A deux niveaux, chers aux anthropologues : celui des processus de l'hominisation et de l'humanisation. Pour surmonter les attaques épidémiques, l'espèce humaine comme toute autre a dû sélectionner les sujets les plus résistants et immunisés par des mécanismes immunologiques, soumis au contrôle de l'hérédité. Il n'y a là, bien entendu, aucun finalisme auquel pourraient faire songer les termes « *pour surmonter* » ou « *a dû* ». Il ne s'agit pas d'un « choix » de la nature privilégiant tel ou tel, mais bien de processus complexes d'évolution et d'adaptabilité comme de diversités biologiques. De plus, chez les hommes, les facteurs culturels d'adaptation (règles de prophylaxie par exemple, techniques hygiénistes) viennent se conjuguer aux facteurs biologiques.

La confrontation des hommes au mal épidémique est récurrente, les atteintes et les réponses des populations sont à la fois de nature physique et symbolique. Les processus d'adaptation, chez l'homme, peuvent être biologiques, techniques voire sociologiques. D'autre part, l'histoire des épidémies est marquée par les mutations des agents pathogènes (*Yersinia tuberculosis en yersinia pestis* d'après les travaux les plus récents¹⁰), celles des commensaux de l'homme vecteurs de certaines épidémies (variété des puces et des rats pour la peste par exemple).

Les processus de co-évolutions des espèces sont déterminants pour comprendre l'étiologie multifactorielle des épidémies, leur éventuelle disparition ou leur devenir¹¹.

S'agissant de la peste, nous avons vu les raisons principales qui font que ces facteurs multiples et conjugués ont été et sont encore (au moins dans les mémoires et les imaginaires collectifs) particulièrement déterminants pour les populations humaines. Nous pouvons dire alors que l'équation réaliste de la peste : « mortalité forte x létalité extrême x quasi non sélectivité x brutalité de l'atteinte » constitue le sol naturel sur lequel les représentations prendront racine. A cet égard, la réalité épidémique, celle des crises successives devait être

¹⁰ Ceux d'Elisabeth Carniel, et de ses collaborateurs, notamment de l'Institut Pasteur, qui nous ont été communiqués lors du Colloque ICEPID 4 sur « La peste entre épidémies et sociétés », Marseille, juillet 2001.

¹¹ On peut à ce propos évoquer la théorie dite « de la Reine Rouge » de Van Valen, selon laquelle il existe une véritable « *course à l'armement* » ou co-évolution qui résulte des conflits perpétuels entre les intérêts de chaque partenaire. Dans cette configuration, le parasite doit maintenir ou améliorer sa capacité à rencontrer et investir un hôte susceptible, alors que corrélativement et par opposition, l'hôte doit éviter la rencontre ou développer des moyens de résistance vis à vis de son agresseur. Il s'agit bien évidemment d'une représentation théorique du parallélisme des vitesses d'évolution et non d'une modélisation des mécanismes réels d'évolution (Van Valen L., A new evolutionary law, *in Evol. Theor.* 1, pp. 1-30). Nous tenons à remercier Mademoiselle Morgane Gilbert, Docteur en Anthropologie biologique de l'Université de la Méditerranée, pour ses éclaircissements en ce domaine.

posée comme fait historique et biologique initial de nos représentations iconographiques des corps de la contagion.

Dès lors, il n'est pas étonnant que la peste ait suscité une production artistique considérable quant à sa durée, sa permanence et son abondance. Les artistes de l'Ancien Régime notamment mais pas exclusivement, nous le verrons, ont offert d'hallucinants témoignages de ces événements tragiques : ces spectacles de la désolation, de la démesure et de l'horreur des charniers – dont les détails réalistes au sein de compositions académiques ou non, allégoriques ou édifiantes sont saisissants – confèrent à la peste sa noblesse dans le Grand Genre comme sujet appartenant à la Peinture Religieuse ou d'Histoire, selon la classification classique de l'histoire de l'art. La peste a introduit le macabre dans l'art (Mollaret, 1965) ; en suscitant le thème de la « mort niveleuse » que les Danses macabres (Brossollet, 1971) et les tableaux de Vanités (Chevé & al, 1992) mettent en scène du Moyen-Age à la fin du XVII^{ème} siècle, période où les épidémies se succèdent, où la mort rode et taraude en compagne permanente (Ariès, 1977).

Aspects épistémologiques

Avant de caractériser notre corpus et notre méthodologie, un préalable épistémologique nous paraît nécessaire. S'agissant de représentations iconographiques et de l'analyse de leur nature, de leur fonction, de leur sens, nous sommes inévitablement renvoyés au statut complexe et ambivalent de l'image en anthropologie ou en sciences humaines en général.

1 - Ce qui est à l'œuvre dans ces représentations peut être rapporté à une « *raison graphique* » (concept de Goody, 1994 & 1997) dont les variations historiques et culturelles sont autant d'expressions de la confrontation des hommes à la maladie, au mal, et à la mort pour l'essentiel. Cette « *raison graphique* » est à l'œuvre dans les périodes de crises épidémiques effectives ou non, lorsque la mémoire réactive alors les perceptions et les significations. Les images produites par les œuvres artistiques sont, dans ce travail, traitées comme objets d'étude à visée scientifique, donc comme matériau scientifique. Certes le fait n'est pas nouveau, ni en philosophie, ni en histoire : les travaux de Louis Marin sur les représentations picturales de Philippe de Champaigne (1994 ; 1995) ou de Georges Didi-Huberman (1983 ; 1999), ou encore de Jean-Claude Schmitt (1990 ; 2001) sur les images du Moyen-Age, en

sont particulièrement exemplaires¹². S'il concerne des représentations de nature artistique (picturales et graphiques), notre travail ne relève ni d'une perspective esthétique, ni de celle de l'histoire de l'art, même si leurs analyses exigent de croiser certaines des données de ces disciplines.

2 - La spécificité anthropologique de notre approche des représentations s'articule autour de trois exigences conjuguées :

- le privilège accordé à ce qui est donné à voir effectivement, les « données iconiques »
- une recherche de ce que l'étude de ces données révèle de fondamental, de structurel dans ces populations confrontées aux crises épidémiques
- une perspective non pas chronologique mais typologique, privilégiant la mise au jour des invariants et des variations représentatives.

La première exigence nous a conduit à privilégier d'abord ce qui est donné à voir, selon une approche phénoménologique des œuvres dans notre interprétation, par rapport aux interprétations socio-historiques de l'art qui insistent sur la finalité idéologique de ces œuvres, par exemple, ou plus largement sur leur fonction sociale et leur mode de production, en une lecture de type sociologique (Francastel, 1965 ; 1970). Sans décontextualiser ces représentations pour autant, ce qui invaliderait leur interprétation bien évidemment, nous nous autorisons par exemple, à sélectionner dans les œuvres des motifs, des détails, des éléments de représentation selon des critères variables mais justifiables eu égard aux récurrences iconographiques. Du reste, même dans une perspective d'histoire de l'art, l'étude des détails, en peinture notamment, a éclairé le sens des productions esthétiques de certaines périodes (Arasse, 1996, notamment « *l'emblème de la représentation* », II, p.194).

La deuxième exigence tient à la nature de notre sujet d'une part et découle dans une certaine mesure de la première exigence d'autre part. En effet, cette perspective nous conduit à considérer que ces détails, ces motifs de représentations comme les représentations elles-mêmes révèlent quelque chose de fondamental, de structurel dans ces populations confrontées aux crises épidémiques. Ce « quelque chose » n'est pas seulement d'ordre pathologique, politique, religieux, bref de l'ordre du fait social, mais, en raison de la nature de la peste et de son impact comme de sa résonance, renvoie à ce qui structure aussi les relations humaines et

¹² Il s'agit bien évidemment d'une sélection à la fois nécessaire et subjective pour une part certainement, dont les raisons tiennent autant de la qualité et de la richesse des travaux de ces chercheurs, de l'intérêt que nous portons à leurs sujets, que du caractère exemplaire et fécond de leurs méthodes. Ces lectures ont été pour nous déterminantes.

les relations des hommes au monde et à la nature : la confrontation au mal, à la mort, au désordre, à l'innommable et la nécessité de les surmonter en les transformant, par des réponses concrètes ou symboliques.

La troisième exigence anthropologique s'affranchit d'une étude strictement chronologique et historique, même si les grands axes évolutifs classiques de l'art et de l'histoire sont éclairants. Nous autorisant une oscillation dans la période, cette perspective peut mettre en évidence un certain nombre de représentations invariantes par delà la diversité stylistique ou esthétique, d'envisager ce qui fait retour et perdure au travers des périodes de crises ou d'accalmie, voire d'absence de peste.

Si l'on définit un propos anthropologique comme étant celui qui se fonde sur, et pratique, l'analyse de figures particulières de la relation de l'homme aux phénomènes naturels ou sociaux, ou encore aux événements, il s'agit d'analyser les représentations iconographiques (comme figures particulières : modalités concrètes, productions, constructions) de la peste, de la relation de l'homme à la crise épidémique et au mal que constitue la peste, son imaginaire, ses réponses en termes de pratiques ou de configurations symboliques. Considérant, avec Pierre Legendre, le primat de la logique de la représentation (de la structure langagière) dans la vie et la reproduction de l'espèce parlante, nous pouvons saisir les éléments de « *la composition imaginale* » (Legendre, 2001, p. 119) », comme le soubassement, le sol originaire où prennent naissance et s'articulent les institutions humaines comme les comportements à l'égard des phénomènes et des événements comme les crises épidémiques et les confrontations des hommes au mal.

La nature anthropologique de ce travail exige, étant donné l'objet d'étude, une approche pluridisciplinaire dans la mesure où nous devons croiser outre des sources anthropologiques (d'anthropologie biologique et des épidémies), des sources historiques (d'histoire de l'art et d'histoire des mentalités et de la médecine), des sources sociologiques (de sociologie des représentations), philosophiques enfin (philosophie des images et du mal). Ce sont autant de voies de recherche qui permettent de rendre compte des représentations iconographiques de l'épidémie.

Concernant la peste, la littérature produite par ces diverses disciplines est non seulement pléthorique (plus de 200 références historiques, déjà, dans la seule somme de Biraben, 1976), mais encore particulièrement documentée. Il ne s'agit pas pour nous de prétendre découvrir de nouveaux signifiants de peste, de nouvelles figurations, la plupart de ces signifiants ont été identifiés par les chercheurs (Mollaret & Brossollet, 1965) et les historiens de l'art (une synthèse récente : Boeckl, 2000) et forment un répertoire connu. Pour

autant, les découvertes sont encore possibles, nous le verrons, y compris en ce qui concerne les signifiants du corps épidémique pestiféré. Mais si notre objectif premier ne concerne pas ces signifiants nouveaux en eux-mêmes, c'est que la nature anthropologique du travail s'attache à en comprendre mieux le sens et les réinvestissements constants par les sensibilités et les imaginaires collectifs.

3 - Il nous paraît opportun alors de nous arrêter sur l'analyse préalable de ce qu'est la représentation. Structurellement, la représentation est référence à ce qui n'est pas elle. Elle apparaît à la fois comme processus et résultat, une action de substitution et une image statique qui en constitue le résultat. Dans tous les cas « *elle s'inscrit dans une logique de vicariance, de remplacement qui évoque ce qu'il remplace* » (Laupies, 2001, p. 5). En somme, la représentation advient lorsque ce qui est saisi est appréhendé non pas pour soi-même mais comme indice d'une réalité qui le dépasse. « ... *Quand on considère un objet en lui-même et dans son propre être sans porter la vue à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de chose, comme l'idée de la terre, du soleil. Mais quand on ne regarde un certain objet que comme représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe et cet objet s'appelle un signe. C'est ainsi que l'on regarde d'ordinaire les cartes, les tableaux* » (Arnauld & Nicole, 1970, I, VI, § 1).

La représentation consiste toujours à assurer la présence de quelque chose d'autre, que l'on vise intellectuellement et/ou sensiblement. Cette fonction de substitution fonde le sens esthétique de la notion de représentation dès lors que le rapport entre le modèle et son simulacre ou sa copie, en quoi consiste l'œuvre d'art, est conçu comme un rapport d'analogie, ou encore de ressemblance ; l'enracinement de la réflexion occidentale sur l'art dans la notion grecque de *mimésis* assurera pour longtemps l'évidence, au moins apparente, selon laquelle l'œuvre d'art relève elle-même d'un procès de représentation du réel premier.

La référence esthétique de la notion de représentation qui nous concerne ici permet d'ailleurs d'en préciser une nuance sémantique essentielle : la représentation désigne toute image, ou réalité en général, destinée à rendre sensibles des choses par elles-mêmes impossibles à percevoir. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une représentation picturale ou graphique. C'est également pour cette raison que l'on peut considérer ces représentations de la peste comme figures de la réflexion et figurations du mal. En effet, pour définir la spécificité ontologique de l'image et de l'œuvre d'art nous pouvons emprunter une distinction de Hans-Georg Gadamer selon laquelle le statut de l'image se tient entre celui du signe et celui du symbole ; « *l'essence de l'image se situe à mi-chemin entre deux extrêmes. Ces*

extrêmes de la représentation sont : le pur renvoi, qui constitue l'essence du signe et aussi, à l'état pur, la fonction de suppléance, qui est l'essence du symbole. Il y a quelque chose des deux dans l'essence de l'image. La représentation qui est celle de l'image, contient comme moment le renvoi à ce qui se représente en elle. » (Gadamer, 1996, p. 70).

Si le modèle de compréhension de la représentation artistique comme copie, ressemblance de la réalité, déterminera l'histoire de la pensée occidentale de l'art des grecs au moins jusqu'au XVIII^{ème} siècle, il n'en demeure pas moins que l'œuvre d'art est, essentiellement autre chose et bien plus qu'une copie du réel. Elle accomplit la présence, la manifestation de ce qui, grâce aux œuvres, est représenté. *« Le monde qui apparaît dans le jeu de la représentation n'est pas juxtaposé au monde réel dont il serait la copie : il est ce monde même, en la vérité, par excellence, de son être... Le concept de mimésis... signifiait moins copie que manifestation de ce qui était représenté. »* (Gadamer, 1996, p. 155). L'image, au sens esthétique du terme, possède un être propre, à la différence de la simple copie dont la fonction et l'essence consistent à n'être que reproduction, moyen au service d'une autre fin, et donc à s'auto-supprimer, être oubliée et traversée par le regard. Au contraire, l'œuvre d'art ne reproduit pas le visible mais rend visible et manifeste le réel. Sans elle, ce réel ne se présenterait pas, nous échapperait. La représentation artistique ajoute donc à la connaissance du modèle auquel elle reste liée, mais elle possède une réalité autonome qui rend possible la manifestation sensible et sensée de ce réel qu'elle représente.

En cela, et concernant le réel épidémique, elle rend manifeste la réalité de la crise et des corps pestiférés comme celle des productions mentales et imaginaires des populations affectées. Il ne s'agit pas pour les artistes témoins ou évocateurs de la peste de faire en sorte que les peintures et les dessins « ressemblent » au monde qu'ils ont sous les yeux ; la vocation picturale ou graphique n'est pas de ressembler, mais de signifier, ce qui est tout autre chose. Signifier la peste et ses œuvres, leur donner forme et sens. Les fonctions de signification et d'expression de l'art lui confère une valeur dans la connaissance de la réalité. L'œuvre manifeste quelque chose qui n'était pas immédiatement perceptible et qui renvoie au structurel de la réalité comme aux schèmes de la culture qui l'appréhendent. L'œuvre d'art possède une fonction de dévoilement de la structure même du réel : elle *« ... réussit à élaborer une structure de signification qui a un rapport avec la structure même de l'objet... Cette structure de l'objet n'est pas immédiatement donnée à la perception, et, par conséquent, l'œuvre d'art permet de réaliser un progrès de la connaissance. »* (Charbonnier & Lévi-Strauss, 1961, p. 108-109).

4 - L'anthropologie des représentations s'attache à l'étude des productions mentales et imaginaires du réel par les hommes, à l'analyse de leurs expressions. Située au point d'articulation entre savoir, pratique et représentation, elle présuppose, nous l'avons vu, de ne plus saisir les représentations uniquement comme des reflets de la réalité, des duplications ou des transcriptions du réel, des reproductions, mais bien comme des productions autonomes qui traduisent le réel par le filtre des mentalités et contribuent à forger aussi bien le réel humain que ces mentalités.

Au sens sociologique, les représentations mentales ou imagées, traduisent et produisent le réel ; elles sont médiatrices et déterminent nos interprétations, nos connaissances et nos discours. Ce sont des réalités symboliques et dynamiques constituant les schèmes mentaux communs à un groupe humain, leurs mentalités, des réalités partagées et structurantes formant un système complexe distinct à la fois des systèmes théoriques plus élaborés (science ou idéologie) et des images individuelles immédiates, subjectives (le vécu ou perceptif direct). Les études anthropologiques contemporaines des représentations de la maladie sont devenues classiques dans les sciences humaines (Herzlich, 1969 ; Augé, 1979 ; Jodelet, 1986 ; Laplantine, 1989 ; Moulin, 1986 & 1994) et se rapprochent en général des conceptions psychosociales. Les travaux qui en résultent, basés sur l'histoire, la géographie, le paysage social, les mentalités tout à la fois, montrent combien l'anthropologie a besoin des représentations collectives pour analyser la manière dont une société se structure. Selon Claudine Herzlich, « *plus encore que métaphore, la maladie est donc un signifiant dont le signifié est le rapport de l'individu à l'ordre social.* » (Herzlich, 1986, p. 161). Dès lors, pour accéder aux rapports de sens qui se nouent dans une société, à ses croyances, ses interprétations, les représentations qui se rapportent à la maladie sont des objets d'étude privilégiés.

A cet égard, les représentations artistiques peuvent être saisies comme des sortes de représentations secondes qui, à la fois, expriment les mentalités (et donc les représentations sociales) et participent à leurs constructions. Elles constituent des formes d'expression sociale et culturelle de la réalité vécue, perçue et élaborée mentalement. La sociologie de l'art s'est proposée de découvrir les corrélations existantes ou supposées entre l'expérience sociale toute entière et l'expression d'un individu, l'artiste, au travers d'une représentation imaginaire. S'agissant ici des représentations graphiques et picturales, il nous semble incontestable que l'on puisse considérer la production artistique comme un système de signification, chaque époque y projetant ses mythes et ses croyances, ses préoccupations et son savoir, sa réalité socio-historique enfin.

L'image reflète alors une vision-connaissance : elle est une construction expressive dont les principes d'élaboration renvoient aux catégories constitutives de la culture que l'art contribue à forger. Les expressions artistiques, comme objets de culture, « *constituent la voûte d'intelligibilité d'un groupe social, qui établit sa cohésion à la fois sensorielle et spirituelle* » (Chalumeau, 2002, p. 41). A cet égard, les représentations artistiques ont une valeur anthropologique certaine, non seulement documentaire, mais cognitive, de validation des autres données d'archives historiques et biologiques qu'elles corroborent en attestant les mentalités et les gestes humains, une valeur heuristique enfin, en raison de leur nature même de représentation et de leur puissance symbolique et sociale.

La participation des images aux normes et aux valeurs qui règlent nos actions individuelles et collectives n'est pas seulement une évidence d'actualité, elles ont collaboré depuis toujours non seulement à la légitimation et au fonctionnement des institutions et des pouvoirs politiques et religieux comme savants, mais également à la construction des mentalités et des imaginaires comme du symbolique propres à une culture.

Aborder les représentations sous cet angle anthropologique revient à s'intéresser à ce qui, dans les discours picturaux et graphiques des œuvres interrogées, témoigne de conceptions et d'interprétations collectives. Etudier les représentations de cette manière c'est accéder à cette part de l'univers des idéologies, des significations sociales et des fonctionnement sociaux abstraits qu'elles actualisent. Cette part qui, sans elles, nous demeure cachée. Ici, la représentation est en général conçue comme une « *élaboration psychologique complexe où s'intègrent, en une image signifiante, l'expérience de chacun, les valeurs et les informations circulant dans la société* » (Herzlich, 1969, p. 23). En somme, elles s'enracinent dans le terreau culturel des conceptions et des comportements relatifs à la maladie, au mal et à la mort. L'avantage de ces données est alors patent : elles sont fortement contextualisées, ancrées dans le quotidien et les préoccupations sociales du moment et héritières également des représentations passées de la mémoire collective.

Mais également, et selon la perspective éclairante de Pierre Francastel (1967), l'art en tant que système de signification, et particulièrement les représentations figuratives, rendent possible la découverte de relations entre les domaines du perçu, du réel et de l'imaginaire parce qu'elles les manifestent. A cet égard, Francastel écrit que l'art « *n'est pas communication, mais institution* » (1967, p. 12), il existe une véritable *pensée plastique* qui produit des significations véritables et ne se contente pas d'accompagner en les illustrant les doctrines dominantes. En somme, l'univers des représentations sensibles a une autonomie relative qui, sans l'exclure des liens à la commande institutionnelle (Eglise ou pouvoir

politique) ou privé (aristocrates, bourgeois, marchands ou autres groupes sociaux distincts) qu'il sert, lui permet de révéler un type de relations entre le réel, le vécu et l'imaginaire. Ces relations manifestées renvoient à la société qui les produit comme à son sol originaire, mais renvoient aussi aux vécus individuels et collectifs des événements et des phénomènes, comme les crises épidémiques par exemple. La sensibilité des hommes est toujours socialisée, cela n'est plus à démontrer, elle relève toujours d'un débat entre les hommes, la nature et le monde et, à cet égard, une épidémie constitue une sorte de paroxysme de ce débat.

5 – Il ne s'agit pas pour l'art pictural et graphique de dire la réalité de la peste, encore moins de la reproduire, mais de rendre visible en mettant en scène et en signes le corps affligé et la cité malade, la désorganisation et la mort à l'œuvre, les croyances et les gestes liés à l'épidémie. Il ne s'agit pas non plus d'occulter le réel épidémique en inventant un autre monde, parallèle, sublimé comme divertissement et détournement apaisants ou salutaires, mais bien de révéler la tragédie des hommes exposés en ce monde : corps et esprits vulnérables, atteints et souffrant l'épidémie, l'investissant de sens et de valeurs.

Les œuvres d'art n'ont pas seulement une fonction informatrice ou éducatrice sur la maladie ou sur la réalité historique et événementielle qu'elles attestent, mais principalement une fonction épiphanique : dévoiler le monde du malheur en lui donnant forme et sens (Boëtsch, 1996). Elles objectivent en les projetant les peurs et les angoisses devant le fléau comme les inquiétudes sur ses causes et les interrogations sur son sens.

Cette fonction épiphanique des représentations ne s'épuise pourtant pas dans une fonction d'exutoire. Certes, l'art est un moyen d'exorciser l'insupportable de la peste mais ses représentations nous paraissent relever d'une fonction beaucoup plus essentielle, ontologique, du rapport de l'art au réel (ici au réel de crise). Elles ont bien évidemment une valeur cathartique qui a été constamment évoquée dans les différentes études sur les œuvres que la peste a inspirées. Que l'art ait servi d'exutoire au vécu épidémique tragique en l'absence de traitement médical efficace et en contexte de croyances et de peurs nourries par l'ignorance et l'irrationnel relève d'une évidence (Mollaret & Brossollet, 1965 ; Lucenet, 1985 ; Boeckl, 2000). Cette fonction de l'art n'est plus à démontrer (depuis Aristote), mais ces représentations iconographiques révèlent elles-mêmes un réel épidémique dans toute sa complexité et son intensité. Elles confirment les tentatives des sociétés pour le surmonter, se le représenter, l'interpréter et/ou s'y abandonner foudroyées, résignées ou interdites. Événements tragiques, discours symboliques et idéologiques qui leur sont attachés, sont aussi exprimés et révélés dans ces représentations iconographiques ; imaginaires du mal, du sort, de

la mort et réalité sociale du rapport à l'autre, sain, contaminé ou mourant, sont révélés également.

6 – Il nous paraît opportun alors d'affirmer une relative autonomie de ces représentations, dans la mesure où ces documents iconographiques et anthropologiques portent eux-mêmes la marque des vécus, des peurs, des imaginaires, des débats entre culture savante et populaire, religieuse et profane qui les traversent et qu'ils expriment. Ils sont à même de nous conduire aux sens de ces représentations des crises épidémiques.

Partant, une remarque et une précaution d'ordre épistémologique s'impose : il s'agit de représentation de la peste et pas de sa réalité première et historique. Ce qui nous importe ici, dans la perspective de l'anthropologie des représentations, ne relève pas d'un souci épidémiologique qui renverrait à la réalité pathologique et clinique, pourrait-on dire, de la « peste-maladie », mais relève bien des constructions symboliques des représentations du fléau. Alors, que la « *Peste des Philistins* », dont nous analyserons les formes picturales, ait été une dysenterie, un typhus ou une bilharziose, que celle du peuple de David ne présente pas dans le texte biblique qui l'évoque les symptômes caractéristiques de l'infection par *Yersinia pestis*, le fait de la représentation, lui, demeure comme une constante de ces pestes (réelles ou signifiées comme telles).

C'est en tant que pestes qu'elles se sont constituées et construites dans les représentations, mentales, imaginaires et iconographiques. Si, comme l'écrit Marc Augé, la « *maladie constitue bien une forme élémentaire de l'événement* » (Augé & Herzlich, 2000, p. 14), puisque ses manifestations biologiques se constituent en symptômes corporels ou/et mentaux mais font aussi l'objet d'interprétations et de résonances dans le champ social, ce qui est visible et lisible dans ces représentations de la peste traduirait et induirait des schèmes du vécu épidémique et de l'imaginaire qui s'y rattache.

7 - L'art traduit les représentations sociales par la figuration picturale, sans s'y épuiser. Nous ne saurions nier ce qui en constitue la nature esthétique et l'irréductible valeur sensible. Pour autant, dans notre perspective, la lecture d'une oeuvre ne relèvera ni de la mise en évidence des particularités stylistiques considérées comme des données mesurables ou déterminables par quelque procédé scientifique, ni de la projection d'impressions personnelles et de réactions subjectives que l'oeuvre susciterait, ni d'une lecture purement esthétique. Il s'agit d'une analyse anthropologique telle que nous l'avons spécifiée.

L'effort d'objectivité ne se manifestera pourtant pas dans la quantification, même si elle intervient nécessairement et utilement dans la part typologique de notre objectif sous forme d'estimation chiffrée (il ne saurait être question d'autre chose pour la production artistique pour laquelle aucune exhaustivité n'est possible, par nature). L'objectif n'est pas de compter les œuvres mais d'analyser leurs discours dans la peinture, d'une part dans leur singularité (l'information contenue dans chacun des tableaux ou des dessins est un objet en soi), d'autre part dans leurs relations et d'un point de vue diachronique (le même discours mais différent et en écho dans les œuvres).

Il s'agit de mettre en résonance les œuvres et les discours pour en étudier le sens au cours du temps, ce qui nécessite une inscription dans une période chronologique. La perspective du long terme (du XVI^{ème} siècle à nos jours) ne se justifie qu'à ce titre : pouvoir analyser les constantes des représentations, les différences et les variations qui apparaissent et dégager les invariants ou les schèmes structurants des discours en image, des imaginaires et des perceptions des épidémies.

Problématique

Le réel vécu est, pour une part, un réel construit . Si la brutalité des crises épidémiques est incontestable, le phénomène épidémique lui-même, comme tout fait humain et social, n'est pas brut pour autant. Les formes de la perception du réel manifestent des significations, c'est aujourd'hui un lieu commun de la phénoménologie. Le phénomène épidémique est vécu, perçu, conçu par les populations au travers de représentations complexes. La réalité pathologique est sortie dans les mentalités, les comportements, les croyances et les institutions sociales qui lui préexistent et l'accompagnent en l'interprétant.

Les représentations iconographiques de la peste exprimeraient ces réalités de nature différente (physique, mentale, sociale) comme toute représentation. En effet, on accorde à toute représentation d'être le propre de l'homme parce que, quelle que soit sa nature, elle est un phénomène qui porte en lui un double aspect et en atteste : le renvoi à une réalité concrète et vécue, celles des faits réels et perçus, et le renvoi à une puissance symbolique, celle des sens donnés. Ainsi, les études anthropologiques sur l'art rupestre révèlent à la fois le contexte environnemental et le contexte culturel dans lequel évoluent les populations. Ces productions humaines renvoient à la fois à un moment de l'humanité mais également à une dimension essentielle de l'humanité, en somme à notre condition (histoire et nature). Il en est de même pour les représentations iconographiques de la peste qui deviennent un outil pertinent pour montrer et évaluer l'impact de cette épidémie, sous ce double aspect, biologique et culturel.

Ces représentations donneraient alors à voir et à comprendre comment s'interpénètrent le biologique et le social à l'occasion de la confrontation des populations à la crise. Leur analyse contribuerait ainsi à une connaissance anthropologique du mal (de la maladie et de la mort, ou mal biologique, au mal moral et métaphysique voire ontologique) et elle permettrait d'évaluer dans quelle mesure la peste est un paradigme anthropologique occidental.

Le mal biologique lorsqu'il atteint les hommes, et parce qu'il les atteints eux-mêmes, est et ne peut qu'être constamment pris dans des entrelacs sociaux et culturels. Ce tissage en fait d'emblée un mal qui se décline sur différents modes : symboliques, métaphysiques autant que rationnels. Ce mal, ou plus exactement ces maux, sont autant vécus que parlés et figurés, comme toutes les affaires humaines. Il semble d'ailleurs que cette distinction du vécu et du représenté n'ait qu'une valeur théorique, à des fins de clarification rationnelle. Le vécu humain n'est jamais brut ni exempt de constructions symboliques ; la perception de la maladie s'effectue selon des catégories issues des représentations à l'œuvre dans les mentalités et selon des modalités qui les informent (Herzlich, 1969 et 1986 ; Augé & Herzlich, 2000). Le vécu et le réel épidémique seraient-ils exemplaires de cette intrication du biologique et du culturel, et dans ce cas, comment et pourquoi *les corps de la contagion* représentés en seraient-ils une forme privilégiée ?

La peste, dans les représentations, n'est-elle pas alors plus qu'une source d'inspiration, sa déclinaison picturale et graphique n'est-elle pas plus qu'une trace figurative ? Ne serait-elle pas plus essentiellement une objectivation des crises et de la condition humaine confrontée à celles-ci, une visibilité du mal ? Ce qui se joue dans les représentations ne traduit-il pas quelque chose de ce rapport des hommes au mal, de leur confrontation à la maladie, à l'événement et à la mort, au-delà de l'expression artistique particulière du phénomène épidémique ? Ces représentations alors ne seraient-elles pas la traduction d'un « moment »¹³ anthropologique ?

Certes, l'art de la peste, comme la peste elle-même, est à la fois connu (Mollaret & Brossollet, 1965 ; Ambroselli, 1978), exploité comme illustratif dans les ouvrages d'histoire des maladies ou des mentalités (Delumeau & Lequin, 1987), étudié même par quelques historiens d'art (Dormeier, 1989 ; Boeckl, 2000 notamment). Emile Mâle qui reste une référence fondamentale pour l'art religieux du XII^{ème} au XVIII^{ème} siècles s'interrogeait

¹³ Au sens logico-philosophique et hégélien du terme des « moments » de l'humanité il s'agit de singularisations temporelles (moment du servage, de l'esclavage...) ; nous pourrions alors considérer qu'il y a des « moments » anthropologiques, que les sociétés vivent et construisent et qui les marquent, les « moments de crise épidémique », en ce sens, seraient déterminants comme constructions herméneutiques et heuristiques.

pourtant sur les raisons profondes de cet art de la peste : expression du châtement divin, du fléau, ayant valeur expiatoire et édificatrice sont, certes, les raisons évidentes de ce type de production (Brossollet, 2000). Mais la richesse du corpus iconographique, sa diversité, ses anachronismes comme la complexité des référents symboliques et iconographiques nous conduisent à reprendre ces interrogations.

Que donne-t-il à voir, comment le lire et quels sens interpréter, quel apport anthropologique constitue-t-il ? Il s'agira de mieux comprendre les nécessités représentatives, les invariants et les évolutions traduisant quelque chose du vécu épidémique et quelque chose du sens et de la résonance des épidémies sur les sensibilités et les imaginaires des populations comme quelque chose de la puissance de l'imaginaire et des sensibilités sur les crises épidémiques elles-mêmes, quelque chose enfin de la condition humaine confrontée à l'atteinte et au mal.

Tenter une sorte d'archéologie (au sens foucauldien) des images de peste afin d'en dégager les schèmes structuraux sous-jacents nourris aux peurs, aux perceptions, aux imaginaires, aux croyances et à la *doxa* liés au phénomène épidémique et dévoilant par leur expression même une part de la confrontation des hommes au mal épidémique, tel est notre finalité. En nous attachant donc à comprendre comment une logique de l'imaginaire est à l'œuvre dans ces représentations et comment elle en règle les éléments figuratifs comme les récurrences et les variations symboliques, nous tenterons, à partir de l'élaboration d'une grille de lecture typologique des représentations du corps épidémique, de rendre compte des schèmes anthropologiques que ces représentations révèlent.

PARTIE I : Le contexte socio-historique et esthétique

On situe couramment le XV^{ème} siècle comme période charnière entre le Moyen-âge et les Temps Modernes. A cet égard, notre période d'étude des représentations iconographiques de la peste, du XVI^{ème} au XX^{ème} siècles, coïncide avec la modernité et la période contemporaine. Elle concerne la production picturale et graphique de peste de l'Europe occidentale (France, Espagne, Etats de la péninsule italienne ou Italie, Etats allemands et certains états du Nord et de l'Est et Royaume des Iles Britanniques) et les hommes modernes et contemporains de la culture judéo-chrétienne.

L'inscription historique des représentations iconographiques nécessite que nous précisions les contextes qui lui sont relatifs. Ces précisions concernent trois axes de réalité déterminants pour notre sujet : axe épidémiologique (les crises effectives et leurs conséquences ou leur absence), axe des réponses sociales (idéologiques et religieuses, politiques et médicales, réactives et imaginaires), axe des conditions de la production artistique enfin (leurs fonctions sociales et leurs généralités esthétiques caractéristiques).

Etant donné les champs historiques et géographiques concernés, trois remarques préalables s'imposent :

- En premier lieu, la périodisation du corpus étudié relève des Epoques moderne et contemporaine et nécessite de prendre en compte, dans les analyses iconologiques, des temporalités, des mentalités et des *épistémè* différents, des ruptures et des permanences, des événements épidémiques, politiques, scientifiques, des mouvements esthétiques enfin qui ont pu provoquer, influencer et déterminer pour une part la production des représentations.
- En second lieu, une réserve : cette situation contextuelle est nécessaire mais ne saurait bien évidemment prétendre à une exhaustivité quelconque, ni avoir la profondeur qu'aurait une étude d'historien spécialiste, cela d'autant que notre période est très large et concerne l'ensemble de l'Europe occidentale. Il ne peut s'agir, sérieusement et honnêtement, que de mettre en évidence les points essentiels pour notre sujet. Relever seulement l'essentiel pour synthétiser le contexte, le fonds commun des mentalités et des moments, des événements, liés aux crises épidémiques. D'autres données plus précises et particulières seront apportées au cours des analyses des œuvres.
- Enfin, une constatation évidente : la période des représentations ne coïncide pas avec celles des épidémies historiques en Occident. La peste a ravagé l'Occident lors de la deuxième

pandémie depuis le XIV^{ème} siècle (1348) et sa prégnance dans les représentations (mentales, sociales et iconographiques) déborde largement les dernières épidémies marquantes en Europe, celles de Marseille en 1720-1722 et celle de Moscou en 1771 pour les plus spectaculaires, puisque la production de ces représentations iconographiques se poursuit au XX^{ème} siècle (aujourd'hui encore, par des artistes contemporains, sur des supports variés nous aurons à y revenir). Il n'y a donc pas coïncidence historique parfaite entre la réalité concrète des vagues épidémiques et la réalité représentative des « corps de la contagion ».

La nature du rapport entre le réel et le représenté n'est pas nécessairement celui de la concomitance historique. Si la production artistique et les commandes aux artistes sont liées incontestablement au phénomène épidémique et aux attaques successives de la peste, au point que certaines œuvres figurent des éléments de décor et des personnages réels comme des atteintes de populations et des symptômes sur les corps, ce lien n'est pas le seul déterminant pour notre étude, mais il n'est pas non plus négligeable, nous le verrons. Les temporalités des crises et celles des représentations ne sauraient se recouper, quelles que soient leurs corrélations. Si la peste a fait son œuvre et défait pour une large part les hommes, les œuvres artistiques de peste ne sont donc pas forcément contemporaines ou immédiatement successives des crises, mais elles s'enracinent, par essence, dans l'imaginaire et l'expression esthétiques, dans une ré-appropriation interprétative du réel qu'elles figurent et transposent.

Le réel épidémique historique est d'un autre ordre, conjoncturel, et la différence entre le phénomène épidémique et celui des expressions iconographiques est une différence de nature. D'une part, parce que la peste est constamment présente, de fait ou dans la temporalité sociale et donc quasi structurelle sous l'Ancien (Biraben, 1976), comme une toile de fond sombre et radicale. D'autre part, parce que la sphère des représentations a une autonomie relative et répond à des principes de production et d'élaboration, à des logiques sociales, idéologiques et esthétiques propres.

Par ailleurs, concernant cette période et ces objets, le Moyen-âge peut, à certains égards nous le verrons, être considéré comme un creuset de la modernité (comme il peut l'être dans une perspective d'institutionnalité, comprenant la production juridique, Legendre, 2001, p. 139, note 2). Les travaux de Claire Ambroselli (1978) ont été déterminants pour montrer la richesse et la fécondité de la production artistique sur la peste durant la période du Moyen-âge à la Renaissance. De plus, la deuxième pandémie qui débute en 1346 détermine probablement plus que la prise de Constantinople, un siècle plus tard, la charnière entre Moyen-âge et Renaissance (Harvey, 1991 ; Brossollet & Mollaret, 1994 ; Herlihy, 1997). Il nous semble

nécessaire pour ces raisons historiques et structurelles à la fois d'accorder à cette période des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, bien qu'étant hors cadre de ce travail, une attention préliminaire.

I - La peste noire et ses échos : creuset des représentations : les autres crises : réminiscences et traces

Nous n'entrerons pas dans les détails, mais nous insisterons sur les points majeurs de ces « *temps du malheur* » particulièrement pertinents pour leur relation avec les représentations mentales et iconographiques de la peste. Pour une part incontestable, la *peste noire* et les crises épidémiques de la fin du Moyen-âge constituent un horizon archaïque, un champ de références réelles et symboliques des représentations de peste étudiées dans ce travail. Partant, il ne s'agit pas d'un simple détour par cette période, ni d'un simple rappel des origines historiques de la deuxième pandémie, mais bien de mettre en évidence quelques uns des traits et des éléments caractéristiques des représentations iconographiques qui se sont noués dans ces crises là.

De la « peste noire » (1347 - 1352) aux attaques ultérieures, foudroyantes et répétées jusqu'à la fin du Moyen-âge (particulièrement vives de 1437-1442), la période fut ébranlée régulièrement et terriblement par la peste.

La « peste noire » constitue au cœur de XIV^{ème} siècle une crise épidémique, sociale, démographique et économique d'une ampleur extrême¹⁴. Pour les contemporains européens, le fléau est vécu comme exogène, inexplicable et terrifiant (Cohn, *in* Herlihy, 1999). Il est saisi comme venu de Dieu, issu de la colère divine et vécu comme épreuve par les populations. Incontestablement l'événement tragique pour toute l'Europe occidentale aura son écho dans les crises successives et les représentations mentales qui les accompagnent¹⁵. Cette période de

¹⁴ La littérature spécifique sur la peste noire est considérable ; retenons, pour notre synthèse et la nécessité d'une inscription historique, l'œuvre majeure de J.-N. Biraben, 1975 & Biraben. & Le Goff, 1969 ; mais aussi : Nohl 1927 (1986) ; Campbell, 1931 ; Bulst 1979, particulièrement pour la part de l'impact des mentalités sur les représentations iconographiques de la mort liées à la peste. Enfin, pour les constantes dans les mentalités : Ranger T. & Slack, 1992 ; Herlihy, 1999 (1997) pour les répercussions économiques et techniques de la crise épidémique.

¹⁵ Il ne saurait être question, en raison de la nature et du cadre de ce travail, ni de prétendre à une similitude parfaite des sensibilités, des comportements, des réponses au phénomène épidémique en cette fin du Moyen-âge en Europe, ni d'entrer dans des précisions qu'apportent les analyses comparatives des effets religieux et psychologiques de la peste sur les différentes populations européennes. Pour autant, quelques précisions

« *la Grande Mortalité* »¹⁶ est celle d'une hantise et celle aussi qui a suscité le passage du pluriel des pestilences, au singulier générique et symbolique, essentialiste : la peste (Ambroselli, 1978, pp. 24-25).

L'épidémie suscita, outre une ponction démographique très conséquente en Europe, un traumatisme et des fractures sociales, une déstabilisation de l'ordre et de la cohésion de la société, une conjugaison complexe du sentiment et de la réalité de l'impuissance et des tentatives de lutte, d'organisation sanitaire, voire d'une certaine et balbutiante rationalisation du mal. Ce dosage entre formes multiples de l'irrationnel, du pragmatisme et des savoirs variera bien évidemment avec l'évolution historique des sociétés, mais ces trois composantes demeureront présentes et prégnantes dans les représentations épidémiques.

Les différents éléments caractéristiques des pestes de cette période s'articulent selon cinq points d'analyse : les faits et les effets de la peste ; les causes interprétées (l'étiologie réelle étant inconnue) ou supposées ; les réactions et les réponses d'ordre différent suscitées ; la ré-appropriation religieuse et idéologique du fléau ; les expressions et les sensibilités collectives des représentations iconographiques, enfin.

1 - La peste a pour premier et radical effet une mortalité terrible. Des rituels de la mort¹⁷ précipités ou rendus impossibles (ce qui accroît la peur au lieu de la conjurer), des gestes hâtifs d'enterrements des cadavres dans des fosses communes, aux tensions nouvelles entre les vivants et les morts comme entre les vivants et les malades, tout concourrait à bouleverser les esprits, les croyances et les pratiques (Delumeau, 1978, pp.98-142). Ces comportements et cette relation complexe vie-mort se retrouveront lors de toutes les épidémies ultérieures quels que soient les contextes historiques et culturels et dans les scènes de peste que nous étudierons ultérieurement.

2 - La cause première du fléau, la puissance divine et son châtement, n'est pas incompatible avec la croyance en des causes secondes, naturelles (les conjonctions des planètes, les

apportées par la littérature historique peuvent être éclairantes sur ces variations et ces similitudes et feront l'objet de notes particulières dans la suite du texte, en fonction des éléments spécifiques de l'étude. Sans négliger ces distinctions, nous pouvons considérer que les constantes dans les pratiques et les mentalités à cette époque en Europe, sont dominantes (Ranger & Slack , 1992, pp. 1-20).

¹⁶ Selon l'expression de Guy de Chauliac (1890, p. 170) citée par Claire Ambroselli qui en fera le titre de sa thèse de Doctorat en médecine (1978).

¹⁷ Le témoignage de Boccace (1987, p.14) est régulièrement cité pour attester cette rupture avec les pratiques rituelles des cérémonies religieuses pendant la violence de l'épidémie.

comètes¹⁸ et autres manifestations astrales¹⁹, les modifications atmosphériques, les lieux humides, etc.) ou sociales et idéologiques (la désignation de boucs émissaires²⁰ comme les juifs, les lépreux, les sorciers et sorcières un siècle après, en 1453, l'hérésie) ou morales (dérèglement moral des populations mis en avant par les clercs, abandon à l'excès) ou encore psychologiques (la peur qui prédispose à la maladie)²¹. Celles-ci intègrent la maladie dans l'ordre du monde et l'ordre social.

Le surnaturel imprègne le naturel en permanence (Biraben, 1989) et les causalités naturelle et spirituelle sont non contradictoires²². Comme la nature, les événements – la maladie par exemple, et la peste en particulier – sont lus symboliquement et interprétés comme des ruptures de l'ordre créé et établi.

« La lecture religieuse de la maladie n'excluait pas, en certains cas du moins, l'idée d'une causalité naturelle, dans la mesure où celle – ci était toujours comprise dans le plan divin de la Création et interprétée comme un ordre de correspondances symboliques et non comme un enchaînement causal expérimentalement vérifiable » ... « Dans cette représentation symbolique de la nature, toute perturbation de l'ordre était rapportée au jeu des pouvoirs antagonistes qui étaient attribués à des intentionnalités, celles de personnages surnaturels (Dieu, démons, saints, etc.) ou de personnages humains (jeteurs de sorts, sorcières, etc.) » (Schmitt, 2001, p. 321).

3 - Un autre aspect de cette complexité des mentalités et des pratiques réside également dans la conjugaison de l'impuissance à l'égard d'une maladie qui apparaît comme

¹⁸ Ce type de cause n'est pas nouveau, l'Antiquité le mentionne déjà : Virgile (Enéide, X, 272), pour ne citer qu'un exemple, attribue aux « comètes sanglantes » comme à Sirius le fait d'apporter « aux malheureux mortels la soif et les maladies » en un passage où il use plusieurs fois de l'oxymore de la lumière obscure (*lugubre rubent... et laeve contristat lumine coelum*). Nous retrouverons cette figure dans les images de peste du XVII^e siècle, chez Mignard, Sweerts, Lagrende, etc.

¹⁹ En ces temps d'Apocalypse, selon l'expression de J. Delumeau (1983), les éclipses de soleil et de lune, les étoiles filantes, les tremblements de terre, les pluies de feu tombant du ciel, etc. sont des références fréquentes, même si, là encore, l'Antiquité (grecque avec Thucydide et latine avec Sénèque notamment), mentionne déjà la coïncidence entre tremblements de terre faisant jaillir les vapeurs pestilentielles et responsables de l'air vicié et peste (ici conçue comme générique).

²⁰ Ainsi, concernant la Sicile et la Toscane, régions qui ont particulièrement retenu notre attention parce qu'elles ont produit plusieurs œuvres de peste, les épidémies déclenchèrent les mêmes violences, peurs et répressions des boucs émissaires (Pullan, 1992, pp. 101-123 ; Cohn, 1992) ou encore la France, les provinces allemandes et la Flandre, le Royaume Austro-Hongrois et l'Espagne où les poursuites contre les juifs seront irrégulières mais bien réelles.

²¹ Pour des indications supplémentaires mais générales sur ces questions, voir les chapitres IX, X, XI, écrits respectivement par J.-N. Biraben ; J.-N. Biraben & Neveux H. ; Verger J. , in Delumeau & Lequin, 1987, pp.177-235.

²² Ainsi, par exemple, C. Boeckl note que le figuier apparaît fréquemment dans l'art de la Renaissance et constitue un exemple de la synthèse des explications naturelles et surnaturelles des emblèmes de peste. En effet, il est utilisé à des applications curatives pratiques contre la peste et constitue symboliquement une allusion millénariste (Boeckl, 2000, p. 47).

non maîtrisable, monstrueuse comme une fatalité, et l'élaboration des moyens et des mesures de lutte contre le mal et ses effets sur les populations. Ce sera, là encore, une constante des réactions face à l'épidémie, qui a pris forme aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles.

Le comportement réactif dominant est la fuite, lorsqu'elle est possible, recommandée par les médecins de la Sorbonne, en France par exemple, comme seul moyen préservatif. Leur influence étant considérable en Europe, leurs recommandations doctrinales seront diffusées dans tout le continent (Delumeau *et al.* 1987, pp. 186-187).

La recherche de protection, sous diverses formes, est la deuxième réaction massive. Prières aux saints thaumaturges, cultes ravivés ou nouveaux, processions, port d'amulettes et de divers objets censés être prophylactiques, multiplication des vœux et ex-voto, violences à l'égard de prétendus coupables, auteurs de troubles et semeurs de peste, et exaltations des Flagellants ... c'est toute une cohorte de comportements terrorisés et exacerbés que les autorités ne peuvent enrayer, pour peu qu'elles s'y attachent²³.

Les mesures pour lutter contre le fléau furent prises relativement rapidement, notamment par Clément VI, éclairé par son médecin, Guy de Chauliac²⁴. Le pape institue une nouvelle liturgie, fait soigner les malades et a quelque intuition avec son médecin de la propagation par les hommes de la maladie.

Pour autant, les actes défensifs restent ponctuels, limités. Ce ne sera que progressivement que décrets, ordonnances et dispositions administratives et policières diverses seront prises par les autorités en Europe pour parvenir à élaborer les prémisses de politiques de santé : protectionnisme, exclusion, discipline, contrôle, hygiène...institutions de procédures qui ne cesseront, par les règles et les normes, d'ordonner la santé des populations jusqu'au « décollage » sanitaire du XVIII^{ème} siècle (Foucault, 1994a)²⁵.

Le même paradigme dominant à propos de la contamination en temps de peste demeure, malgré les quelques thèses différentes avancées : il est essentiellement aériste (Paillard, 1998, pp. 9-19). Cette théorie aériste de la « Contagion » dominera les conceptions

²³ Sur les rôles de ces autorités politiques (les princes, le roi de France Philippe VI...) , judiciaires (le Parlement d'Aix par exemple pour la Provence ou la cour de Strasbourg) et religieuses (Clément VI en Avignon), voir notamment Biraben, *op. cit.* 1987, pp. 180-184.

²⁴ Sous les conseils de ce médecin chirurgien, le pape demeure à Avignon, fait purifier l'air de ses appartements par deux porteurs de torches. Guy de Chauliac reconnaît l'impuissance médicale à l'égard de la peste et conseille l'isolement, pratique des autopsies pour mieux comprendre le mal et a une position originale par rapport à ses collègues de Paris.

²⁵ Les travaux et les concepts de Michel Foucault nous éclairent ici sur cette lente mais efficace émergence du bio-pouvoir. C'est la fin du XVI^{ème} siècle qui baptisera du nom de « police », entendue au sens large, « l'ensemble des mécanismes par lesquels sont assurés l'ordre, la croissance canalisée des richesses et les conditions de maintien de la santé » (Foucault, 1994a, p. 16) ; Foucault cite notamment le *Traité de la police* de La Mare (1705).

médicales jusqu'au début du XIX^{ème} siècle (Bourdelaïs, 1998, p. 23) et les médecins néo-hippocratiques partagent pour la plupart la croyance en l'aérisme. Ces spéculations seront à la base de préceptes médicaux et de croyances populaires. Ainsi, en temps de peste au Moyen-âge, on recommandait de fuir les lieux malsains, on s'adonnait à des rites de purifications de l'air (feux et parfums) tout en préconisant des saignées pour rééquilibrer les humeurs viciées.

Nous aurons l'occasion de revenir à l'histoire des savoirs sur la contagiosité au cours de l'analyse iconographique, précisons seulement ici que le moyen le plus répandu, étant donné les savoirs et les croyances sur les pestilences²⁶ est la purification par le feu (Bordeaux, 1348) et éventuellement le nettoyage des rues (préconisé par Jean II le Bon, Delumeau *et al.*, 1987, p. 186).

Les pratiques médicales de soins se limitent à l'incision des bubons²⁷, quelques prescriptions de désinfection (au vin et vinaigre entre autres) et une constante recommandation : fuir le plus loin possible. Pourtant, des approches de plus en plus lucides et rationnelles de la part des médecins feront émerger les notions de terrain favorable, de contagiosité, même si l'efficacité curative est encore très éloignée.

Les premières mesures politiques protectionnistes, dans la péninsule italienne (quarantaine de Raguse dès 1377, par exemple²⁸) seront suivies au XV^{ème} siècle en France et dans toute l'Europe. Les réponses politiques sanitaires se structureront dans des codes au début du XVI^{ème} siècle, les « *règlements de peste* » (Panzac, 1986).

²⁶ Rappelons seulement que dès l'Antiquité, les savants ont cherché à élucider les mécanismes de transmission des maladies. La notion de contagion a une histoire, comme tous les concepts scientifiques, mais celle-ci déborde la simple historicité conceptuelle parce que cette notion n'est pas seulement un concept scientifique. Elle est plus exactement une représentation sociale, liée à celles du mal et de la maladie, à celles de l'autre et des peurs vécues. Terrentius Varron (116-127 av. JC) avait émis l'hypothèse que des animaux infiniment petits, donc invisibles les "*animalia minuta*" étaient susceptibles des transmettre des maladies, mais cette intuition fut balayée par les conceptions grecques dominantes des pathologies contagieuses L'Ecole de Cos, Hippocrate pensait que les épidémies étaient dues à la pestilence de l'air. Dans son « Traité de l'air, de l'eau et des lieux », Hippocrate avait bien identifié le lien entre la malaria (mauvais air) et la fréquentation de la proximité des marais. Toutefois, il n'avait pas envisagé l'hypothèse de la présence des moustiques, mais la responsabilité était celle de l'air putride. L'apport de Galien, tout en reprenant la théorie atmosphérique d'Hippocrate, consistera à conjuguer comme cause des épidémies la corruption de l'air et la désorganisation de l'organisme (théorie des humeurs). L'étiologie est double : deux dérèglements, l'un extérieur, l'autre intérieur, serait à l'origine des pestilences. S'ajouterons à ces conceptions des interprétations des signes astrologiques, telluriques et météorologiques : conjonctions astrales néfastes, passage de comètes déclenchant des émanations de vapeurs empoisonnées (le médecin du pape, lors d'une épidémie de 1382, Raymond Chalmel de Viviers, compose un *Tractatus de pestilentia* qui en atteste, in Delumeau *et al.*, 1987, p. 198).

²⁷ Une gravure sur bois très connue illustrant un Traité de peste (Spruch von der Pestilencz, Hans Fols, 1482) figure cette pratique usuelle depuis la deuxième moitié du XIV^{ème} (Guy de Chauliac en 1363).

²⁸ Le terme de « quarantaine » date de cette première imposition d'une attente qui dura quarante jours en souvenir de la retraite que fit Jésus avant son entrée dans la vie publique (Brossollet, 1971, p. 100).

4 – Les populations subissent les violences épidémiques, (l'épidémie du XIV^{ème} est responsable de 25 à plus de 40 millions de victimes), guerrières et frumentaires, la mort rode et taraude en compagne permanente (Ariès, 1977). Les temps sont à la dérégulation, aux tourments, aux excès de toutes sortes. Au fond, rien n'a changé depuis la Peste de Justinien (VI^{ème} au VIII^{ème} siècles, début en 541, à Pelouse, une douzaine de poussées successives) et le constat de Procope selon lequel « *on était perdu ou sauvé sans rime ni raison* ».

Perplexité, consternation et stupeur, tentatives de survivre dans l'incertitude demeurent ; le seul espoir est de s'en remettre à la Providence et aux ordres religieux chargés des soins de l'âme, en ces temps préoccupés de la « bonne mort » et dont l'horizon est essentiellement eschatologique. La référence à l'Apocalypse est omniprésente dans les discours et les attitudes, les représentations de toute nature et la ré-appropriation religieuse de ces temps de malheur est patente.

Pourtant, l'utilisation idéologique et morale par l'Eglise de ces réalités et de ces sensibilités, n'aurait pas eu cet écho et cet impact si l'opinion n'était traversée par ces secousses existentielles et ces représentations (mentales et iconographiques) liées aux confrontations avec la mort et le mal. Quoiqu'il en soit, l'Eglise en contribuant à la fois à désigner des boucs émissaires et à offrir un sens aux événements désastreux en les inscrivant dans un discours spirituel cohérent, participera à l'organisation d'un contrôle systématique des populations et de leur culture.

Les pratiques de dévotion liées à la peste sont innombrables, ainsi que les recours aux cultes des saints, surtout Saint-Sébastien, Saint-Roch, Saint-Antoine contre les épidémies, le culte de la Vierge miséricordieuse (Vierge au manteau, fréquemment représentée dans l'iconographie de cette période, Brossollet, 1971, Ambroselli, 1978)²⁹.

Si les historiens ont distingué entre les réactions du peuple et le discours des élites, laïques ou ecclésiastiques, en raison essentiellement de leurs intérêts et de leurs vécus différents ou divergents, ils s'accordent à qualifier comme « culture de la peur » (Delumeau, 1983) les expressions des contemporains. Celle-ci est plus prégnante en France au Moyen-âge, les autres royaumes, états ou cités européennes (états allemands ou de la péninsule

²⁹ L'iconographie de la Vierge au manteau est relativement abondante et connue, elle associe cette fonction protectrice contre le fléau et l'invite à la dévotion par sa posture majestueuse et apaisante, en figurant le plus souvent les personnages représentatifs des cités menacées ou atteintes, les évocations graphiques des villes (sur les bannières de procession comme celle de Benedetto Bonfigli de 1464 à Perouse), les flèches s'abattant sur le manteau largement ouvert que tient la Vierge elle-même. Une des œuvres les plus connues, le Polyptyque de la Miséricorde de Piero della Francesca (1445 – 1460, Pinacothèque de San Sepolcro) est analysée par Claire Ambroselli (*op. cit.*, 1978) comme un *ex voto* « destiné à écarter la peste par la présence de Sébastien et de la Vierge au milieu d'autres saints, ce polyptyque fut commandé par la Confrérie de la Miséricorde », p. 60. L'œuvre de Bonfigli (*supra*) est également étudiée par Claire Ambroselli, dans sa thèse (1978, p. 64).

italienne, notamment) étant plus avancés en matière de progrès technique et donc de possibilité de croire en des moyens efficaces de lutte contre les fléaux et la précarité (Panzac, 1986). Pour autant, le registre du discours religieux tenu sur l'épidémie incontestablement omniprésent en Europe, est lié aux préoccupations du salut et à la pastorale culpabilisante de l'Eglise.

En dépit des différences d'interprétation et d'obédience, des querelles voire des ruptures et des conflits religieux durant l'Ancien Régime, ce n'est que tardivement, à la fin du XVIII^{ème} siècle qui amorce la déchristianisation et les progrès médicaux, que la saisie de la peste se transforme et s'écarte du sens religieux d'un désordre biologique assimilé au mal et non naturel, ou tout du moins dont la nature exprime la volonté et la puissance divines. « *La peste est une « merveille », un phénomène qui n'est pas naturel* », écrit Françoise Hildesheimer (1993, p. 109), soulignant par là son investissement théologique et la croyance en son sens spirituel.

Cette croyance là, sa force culpabilisante et révélatrice, se nouent également dans le creuset du Moyen-âge, héritée en partie de l'Antiquité grecque (*Œdipe Roi* de Sophocle s'ouvre sur la peste de Thèbes ravagée par un mal dont l'origine est inconnue, ou encore dans l'*Iliade*, durant le siège de Troie, Apollon envoie la peste à la suite de l'enlèvement par Agamemnon de la fille de son prêtre, Chriseis) et dans l'Antiquité biblique (les épisodes les plus connus, *Peste des Philistins* ou *Peste de David*). Ces différents épisodes seront régulièrement représentés dans l'iconographie de la peste, et ce jusqu'au XX^{ème} siècle, nous y reviendrons lors de l'analyse iconographique.

5 – L'expression iconographique de ces temps du malheur traduit l'inquiétude et l'agitation des esprits, la stupeur et le spectacle de l'horreur de la peste. L'atmosphère angoissée qui règne en temps de crises a contribué à susciter, au XV^{ème} siècle, la création d'œuvres artistiques particulières, les Danses Macabres (Mâle, 1906, pp. 647-679 ; Brossollet, 1969, pp 1-9 ; Brossollet, 1971, pp. 29-71). L'image de la mort, sur laquelle nous reviendrons pour en étudier les caractéristiques récurrentes et les modifications, a sans doute fixé là ses grands traits (squelettiques, féminins souvent, voilés, menaçants, triomphants ou dominateurs, en mouvement) au beau milieu du fracas et de la fureur des épidémies des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles.

Même si leur sens ne s'épuise pas en cela³⁰, ces œuvres sont certainement correspondantes aux projections cathartiques des sensibilités frappées par les malheurs extrêmes (ponctions régulières des épidémies certes, mais aussi guerre de Cent Ans, ravages multiples et famines). Les sarabandes de la « Grande Faucheuse » triomphante se multiplient et son imagerie marquera pour longtemps les imaginaires et la création des œuvres de pestes (Chastel, 1957).

La thématique du *memento mori* y a puisé comme à une de ses sources réalistes majeures. Rappelons seulement les études désormais classiques sur ces questions du voisinage et de la familiarité constante avec la mort (Ariès, 1977 ; Vovelle, 1974 ; 1993). Cette thématique se poursuit dans les tableaux de *Vanités* (Bergström, 1956 ; Tapié, 1990 ; Chevé *et al.* 1992). Elle s'en est nourrie et renforcée³¹.

D'autres représentations iconographiques attestent les effets, les croyances causales, les réactions populaires et les actes, les interprétations religieuses (Carpentier, 1962)³². Image inaugurale d'enterrement de pestiférés à Tournai en 1349³³, images de procession de Flagellants, Triomphes de la Mort, Vierges de Miséricorde, figurations de Saint-Sébastien associées au démon de la peste, puis de Saint-Roch (à la fin XV^{ème}), images du Christ lançant les flèches de la peste, images des gestes de traitements médicaux, images des mourants, des fidèles en prières, de villes empestées, etc. Ces représentations sont à double titre originelles : initiales et initiatrices.

³⁰ La fascination pour le macabre dans la littérature a précédé la « mort noire » et demeure encore relativement énigmatique. Certes la mort est omniprésente, mais les thèmes eschatologiques du Jugement Dernier, de la Résurrection, du Purgatoire, comme celui de l'Apocalypse constituent également l'horizon des préoccupations. La violence épidémique du temps n'a probablement pas été la seule cause de l'édification du « *memento mori* » (Marshall, 1989). A l'évidence, quelque soit sa force et son ampleur, un événement ne prend forme et sens dans les esprits que s'il entre en résonance avec les sensibilités collectives, les idéologies, les préoccupations du temps. Alors la peste noire n'a pas, seule, provoqué les Danses macabres, les Triomphes de la Mort ou les *transi* (Boeckl, 2000), mais a certainement cristallisé les représentations de la mort dans les mentalités. Nous n'entrerons pas dans le débat des historiens de l'art sur la datation du Triomphe de la Mort de Pise plutôt vers 1330, donc ayant précédé la peste noire (Boeckl, 1997), débat pour lequel nous sommes incompétents ; reste incontestablement des œuvres de peste innombrables dont les représentations plongent leurs racines dans cette crise extrême du Moyen-âge.

³¹ Même lorsque les avancées de la science feront reculer la mortalité par épidémie, au XIX^{ème} et plus encore au XX^{ème} siècle, le rappel du mourir est encore présent dans l'iconographie, parfois interprété de façon fantaisiste par rapport à l'iconographie traditionnelle ; ainsi, ce logo élaboré pour la 2^{ème} Conférence Internationale sur la Peste de 1931 où l'union de la puce véhiculant le bacille et de la représentation allégorique de la mort en squelette à la faux constitue une chevauchée fantastique sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

³² L'étude sur la production artistique à Orvieto après la peste noire est édifiante à cet égard.

³³ Pour une étude détaillée de ces images de « la Grande Mortalité », leurs références et reproductions, voir les travaux de C. Ambroselli, (*op. cit.* 1978), et de H. H. Mollaret & J. Brossollet, La peste, source méconnue d'inspiration artistique, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Jaarboek, Anvers, 1965.

Récurrences artistiques que nous étudierons, réminiscences festives en Europe (par exemple : Oberammergau en Haute-Bavière, Fréjus dans le sud de la France³⁴), traces linguistiques innombrables (Brossollet, 1971) jusque dans ces « corbeaux » qui depuis le XV^{ème} sont requis au sinistre nettoyage des cadavres dans leurs charrettes (corbillards), les indications toponymiques (*Dead Street*, Hitchin, Angleterre, par exemple, renvoie à la crise du XIV^{ème}), enfin toute une sarabande symbolique européenne qui prit forme en cette fin du Moyen âge pour représenter La Peste : femme jeune ou vieille ou/et en haillons (Grèce, Croatie, Roumanie, Tchéquie, Bretagne en France, Angleterre...), mort à la faux terrifiante ou sarcastique (partout sur le continent), fumée bleue, roue, cheval noir, monstre chauve-souris ou cavalier (Péninsule italienne, Europe centrale et du Nord, France), loup, démons crachant du feu ou vampires (Autriche-Hongrie, Péninsule italienne, France...), et que nous retrouverons dans nos analyses iconographiques.

Dans une perspective sociologique de l'art, les représentations de peste feront partie, dès cette époque, de ce pouvoir symbolique mais bien réel que l'Eglise, par les images, exerce sur le pouvoir séculier (Schmitt, 2001). L'institution ecclésiale s'approprie les grands objets de la vie culturelle, dont les images de peste.

S'agissant des éléments fondateurs de cette production des œuvres de peste, nous pouvons parler d'un imaginaire non pas anhistorique mais anachronique, pour désigner ce qui s'est noué à ce moment, au milieu du XIV^{ème} et durant le XV^{ème} siècles en Europe, sous les secousses épidémiques, et qui ressurgit dans des variations représentatives et fait retour sous de multiples formes comme autant de constantes dans l'iconographie jusqu'à nos jours. Désormais, les grandes crises et catastrophes épidémiques référeront à ces temps-témoins et à ce désastre, sinon explicitement et consciemment, du moins dans le psychisme collectif, la *doxa* et ses expressions. Pour toutes ces raisons, nous ne pouvions nullement faire l'économie de cette fin du Moyen-âge, bien que n'étant pas comprise dans notre cadre historique.

Aussi, nous autoriserons nous une sorte de préalable figuratif des « Corps de la Contagion » : l'inscription des représentations de la peste dans l'horizon biblique, la mort figurée des Danses Macabres, les *ex voto* aux saints et les discours spirituels en images, les scènes concrètes de peste (« médicales » et « réalistes » ou « fantaisistes »), ces quatre

³⁴ Le troisième dimanche après Pâques, Fréjus fête sa Bravade. Cette célébration remonte à l'épidémie de 1480 qui décima la ville. Saint François de Paule, qui sera régulièrement représenté dans l'iconographie, débarqua à Fréjus en 1483, promit d'écarter pour toujours la maladie de la ville et, de fait, celle-ci fut épargnée notamment en 1629 comme en 1720. Une cérémonie fut instituée en commémoration et cette fête perdue en conjuguant rituels païens pré-chrétiens et religieux. Pour une étude détaillée de cette fête, voir J. Brossollet, Les fêtes contemporaines ayant pour origine une épidémie de peste, *Médecine de France*, 1972, 229 (pp. 19 – 22).

thématiques (nous ne parlons pas de types iconographiques à dessein, cette question fera l'objet d'un traitement spécifique) sont des constantes de notre recherche et émergent de la production iconographique du début de la deuxième pandémie.

De plus, la diffusion de cette imagerie par les procédés de la gravure et de l'imprimerie (Sicard, 1998) a joué un rôle décisif dans la construction de l'imaginaire et des représentations iconographiques du corps épidémique pestiféré, tant dans l'évolution du sujet que dans l'élaboration des conventions picturales et graphiques : dans ses invariants et ses variations expressives donc.

Nous pouvons alors considérer que l'idiome visuel complexe de la peste s'est forgé pour une large part en cette fin du Moyen-âge, dans sa part symbolique, ses figurations caractéristiques, ses attributs comme dans ses sources littéraires et vécues diverses (mythes antiques et épisodes bibliques, discours judéo-chrétiens, observations empiriques et scientifiques, superstitions et pratiques populaires...).

Ce creuset là a engendré des combinaisons iconographiques et mentales qui devaient durer et, à certains égards³⁵, durent encore. Les discours en images ordonneront une rhétorique figurative symbolique de la peste, avec ces codes, ces figures, ces sujets-thèmes, ces motifs et ces poncifs.

II – Du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècles : Ancien Régime et régime du mal

Même si ces trois siècles constituent la même époque moderne, ces périodes relativement aux représentations du corps épidémique, sont évidemment à distinguer, à plus d'un titre. Il ne s'agit pas d'entrer dans les détails des caractéristiques et des variations historiques (les précisions et les détails contextuels nécessaires à la compréhension des œuvres seront apportées au cours de leurs analyses à des fins de cohérence méthodologiques), mais de rappeler quelques éléments généraux qui ne sauraient être négligés pour comprendre ces représentations.

Bien qu'il s'agisse du cadre historique effectif de notre étude, ici dans sa partie « moderne » ou d'Ancien Régime d'un point de vue strictement historique (1492-1789), nous ne nous attacherons qu'à l'essentiel dans cette présentation du contexte, pour synthétiser le

³⁵ L'iconographie actuelle autour de la peste et des corps épidémiques atteste également cette permanence, nous l'étudions plus loin.

fonds commun des mentalités et des événements épidémiques, selon les trois axes précédemment retenus pour la période antérieure : celui de la réalité épidémique, celui des mentalités et des réponses sociales et comportementales, celui de l'art enfin dans les formes, les codes et les conditions de la production esthétique.

La réalité des crises, tout d'abord, est évidemment un facteur non négligeable de cette distinction des moments. Les vagues épidémiques de la deuxième pandémie sévissent régulièrement, avec des intensités différentes au cours de ces périodes pour se terminer en Europe, avec un tragique éclat, lors de la Grande Peste de Marseille en 1720-1721, lors de celle de Messine en 1742-1744 et lors de celle de Moscou en 1771. Nous nous attacherons donc, tout d'abord à l'aspect factuel des crises.

La trame des sensibilités et des mentalités constituera le deuxième aspect de la présentation de ce contexte socio-historique. L'imaginaire collectif comme les discours savants se conjuguent également dans cette trame. Le facteur religieux, dominant, notamment celui de la Contre-Réforme et de ses actions concrètes sur la production artistique, contribue largement à faire passer des productions de la Renaissance et de l'humanisme à une plus grande spiritualisation et à une théologisation religieuses des représentations à partir de la fin du XVI^{ème} siècle, secoué certes par les épidémies mais également par les guerres de religion. L'iconographie catholique romaine dominera largement les images de peste au XVII^{ème} siècle mais les références mythiques et humanistes demeureront présentes. Les discours savants progressivement gagnés au mécanisme durant le XVII^{ème} siècle, à l'observation de la nature et au rôle capital de l'expérience ne parviendront pas à transformer les sensibilités concernant la peste : les peurs, le sentiment d'impuissance et la culpabilité dominant encore au XVIII^{ème} siècle alors même que la santé est devenue une affaire publique et ce, dans une certaine mesure, jusqu'à aujourd'hui, incarnés dans des réminiscences diverses. A cet égard, nos représentations sont des témoignages patents.

Enfin, les facteurs esthétiques sont également déterminants pour notre sujet. Nous en préciserons les contenus au cours des études iconographiques particulières, mais nous pouvons déjà distinguer des tendances générales qui permettent d'éclairer la production artistique très variée. La tendance générale à une esthétisation des représentations du corps pestiféré, éloigné d'un certain naturalisme sans concession présent au XV^{ème} siècle, dans la représentation des bubons notamment (Brossollet, 1971)³⁶ peut notamment être discernable.

³⁶ La pudeur entraîne soit un déplacement du bubon inguinal dans l'iconographie de Saint-Roch, plus bas sur la cuisse ou au niveau du genou parfois, soit une occultation de celui-ci, recouvert par le vêtement du saint ou dissimulé habilement.

De plus, les modalités économiques et politiques de production de l'art, les goûts, la réception des œuvres sont autant de facteurs à prendre en compte.

A – La trame factuelle

Les hommes de l'époque moderne sont face aux malheurs du temps : guerre, peste et famine, selon une triade mise en forme dans une prière constante, maintes fois prononcée et écrite sur les registres paroissiaux, par exemple³⁷. Si, comme les autres fléaux, la peste a reculé entre le milieu du XV^{ème} siècle et le milieu du XVI^{ème} siècle, les flambées épidémiques reprennent entre 1560 et 1600 (1563-1564 ; 1578-1579, une pointe en 1582 et un sommet en 1586-1587 ainsi qu'une avancée en 1596-1598, rien que pour la France), puis entre 1628 et 1638, puis après un certain reflux, en 1667-1669 (dans le nord de la France notamment), et enfin en Provence en 1720-1722, cela pour les principales crises et les dates marquantes en Europe, en fonction à la fois des ponctions démographiques (Biraben, 1975) et de certaines des productions picturales et graphiques qui s'y réfèrent explicitement, nous le verrons ultérieurement.

Au total, les historiens démographes s'accordent à estimer le nombre des victimes de la peste, pour le seul XVII^{ème} siècle, entre 2 500 000 et 3 500 000 individus. La peste privilégiera l'espace de l'Europe méridionale où ses effets seront beaucoup plus meurtriers jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle que dans le Nord et l'Ouest du continent (Bennassar, 1969). Si les historiens insistent souvent sur les ravages urbains, ce que confirme notre iconographie pour des raisons épidémiologiques et culturelles conjuguées, il n'en demeure pas moins que la peste a semé la mort dans les campagnes avec une efficacité égale (notamment en Espagne à la fin du XVI^{ème} siècle – 1596-1602 – Bennassar, 1969 ; ou encore en Provence, au début du XVIII^{ème} siècle – 1720-1722 – Signoli, 1998a). Pour autant, les villes essentiellement touchées auxquelles les représentations feront référence, soit directement, soit de façon commémorative: les cités italiennes (Venise, Florence, Milan, Rome, Naples, Gênes, Sienne), françaises (Marseille, Avignon, Bordeaux, Paris, Lyon, Montpellier), celles de l'Europe du Nord et de l'Ouest (Nimègue, Vienne, Anvers, Londres) sont aussi généralement celles qui coïncident avec les grands foyers artistiques depuis la Renaissance jusqu'aux Lumières.

³⁷ « Seigneur, libérez-nous de la guerre, de la peste et de la famine ».

Outre les multiples témoignages des descriptions contemporaines qui font état de cette mortalité terrible on constate une atteinte de toutes les couches sociales tout en considérant la pauvreté comme un facteur aggravant de l'épidémie, et en instituant des mesures régulières de protection, non seulement et non tant contre la maladie que contre cette partie de la population saisie comme à risque. On expulse régulièrement les mendiants des villes mais aussi les pauvres durant les XV^{ème}, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles (Hildesheimer, 1993). Les récentes études d'anthropologie funéraires des charniers de peste conjuguées à celles des archives historiques attestent l'indistinction relative de classes d'âge et de classes sociales de la mortalité par peste (Signoli, 1998b ; Signoli *et al.* , 2002).

« Parce qu'elle tuait vite et beaucoup, parce que dans ses pires formes elle abattait subitement des gens encore apparemment sains quelques heures plus tôt, parsemant les rues, les places et les champs de cadavres habillés, la peste offrit l'épouvantable spectacle d'une mort monstrueusement quotidienne. » (Brossollet & Mollaret, 1994, p. 118). Nous rappelant que le vocable de « peste » est générique et désigne pour les contemporains toutes sortes d'épidémies (dysenterie, typhus, variole, grippe qui peut se révéler mortelle, pour les plus fréquentes), c'est peu de dire que la peste est saisie comme « la Grande Faucheuse », maintenant la pression angoissante de la mort et forgeant une sensibilité où se mêlent la résignation et la peur face à l'avenir, à l'exception de quelques utopies des érudits des Lumières, au XVIII^{ème} siècle. L'idéologie du progrès et d'un avenir meilleur (médical et social), dominé et manipulable par la rationalité technique et les politiques de santé et hygiénistes combinées, ne s'imposera progressivement qu'au XIX^{ème} siècle, période où la peste ne sévit plus que dans les contrées lointaines (Orient, Asie) et prend un caractère archaïque et essentiellement métaphorique dans les représentations occidentales.

B – La trame culturelle : sensibilités, mentalités, imaginaires

Le contexte historique des mentalités au XVI^{ème} siècle peut apparaître paradoxal, voire contradictoire si, comme nous en avons pris l'habitude et dans les cadres épistémologiques positivistes actuels, nous opposons réalité des faits et représentations mentales interprétatives de ces mêmes faits.

En effet, du milieu du XV^{ème} siècle aux environs de 1520, les fléaux et les calamités s'estompent, leur intensité comme leur fréquence diminuent. Pour autant, cela ne correspond pas dans les esprits à un retour de la sérénité, mais bien plutôt à « une exacerbation des

sensibilités ». Ce paradoxe peut, en partie, être éclairé par la permanence relative des épidémies. Les travaux de J. N. Biraben³⁸ ont montré une fluctuation des pestes réelles mais les imaginaires et les sensibilités restent marqués par une inquiétude latente. D'autant plus que d'autres épidémies sévissent, saisies toujours sous les vocables génériques de « Mortalité » ou « Contagion » ou encore « pestilences » (*pestilentia* désigne aussi les épidémies ou ce qui y ressemble, quelle que soit leur nature).

Il est incontestable que la réalité épidémiologique existe, que ses effets ne peuvent être négligés (mortalité, appauvrissement, mesures de protection...), mais sa résonance dans les mentalités ne tient pas seulement à cette réalité phénoménale contemporaine et objective. Une distorsion existe entre les faits et les sensibilités comme les représentations. Les peurs, les souffrances, les violences réelles et les fantasmes collectifs ont laissé des traces qui perdurent et qui constitueront la toile de fond ou le fonds commun des représentations mentales et iconographiques.

Ces sensibilités ont forgé une habitude mentale où prédomine la lecture des signes (Neveux & Céard, 1987 ; Schmitt, 1990) les impressions, toujours plus obsédantes que la réalité, de la proximité des catastrophes et des tourmentes, de l'imminence du malheur. C'est ainsi que se multiplient les recueils de rébus et de « merveilles »³⁹, que les comètes réapparaissent chargées de présages dont l'annonce récurrente de pestes (Biraben, 1975, p. 133), et que se construit cet imaginaire de la peste dont la puissance et la proximité ne cesseront de colorer pour longtemps les perceptions et les saisies de l'épidémie.

Le XVI^{ème} siècle reste largement imprégné par les images d'Apocalypse (Delumeau, 1999) et son quatrième cavalier, *La Peste*, ne cesse de hanter les esprits⁴⁰. Ainsi, en 1568, les causes divines de la peste ne font pas de doute pour Ambroise Paré. Avant même d'en analyser les causes naturelles, il affirme que la peste comme les autres maladies proviennent de Dieu (Paré, 1841). C'est à cette période que se noue la conjugaison qui peut paraître aujourd'hui contradictoire, entre la causalité divine (cause première) et les causes secondes de la peste.

Sans approfondir les raisons et les fondements de ce type de cohérence causale par une analyse philosophique et ses références spécifiques majeures et classiques, retenons pour

³⁸ Etudes démographiques de l'impact épidémique durant le dernier quart du XV^{ème} siècle qui montrent une relative régression des pestes, puis une reprise en 1494.

³⁹ Les historiens parlent d'un temps « *plus monstrueux que naturel* » ou « *Les recueils de « merveilles »... organisent la lecture de la colère de Dieu* » (Neveux & Céard, 1987, p. 234).

⁴⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette identification de la peste et du quatrième cavalier de l'Apocalypse à propos de l'une des premières représentations iconographiques de la peste dans cette période, celle de Dürer, en 1505.

notre travail que la compatibilité, entre soumission à Dieu et à l'ordre divin comme à la Providence et affirmation de la liberté des hommes dans la pensée et les mentalités chrétiennes occidentales, est dominante et persistante. Ainsi, par exemple, Descartes au XVII^{ème} siècle concilie rationalisme et cause divine de la création de l'ordre du monde (dans la 3^{ème} des *Méditations Métaphysiques*, 1641 ; ou dans les textes de science de la nature comme le *Traité de l'Homme*, 1662).

Au reste, si dès le Moyen-âge les hommes ont tenté de lutter contre le fléau, donc se reconnaissaient un certain pouvoir sur la maladie, il semble que ce soit davantage un pouvoir sur ses effets (nettoyer les rues, brûler des parfums, allumer des feux, préparer des potions, accomplir des gestes médicaux ou magiques, prier, organiser des processions, promulguer des interdits, mettre en quarantaine dans les lazarets, éditer des règlements et contrôler, donner ou refuser des patentes de santé, et fuir enfin) que sur ses causes. Pour preuve, même un tenant de la théorie non contagioniste comme Chicoyneau au XVIII^{ème} siècle encore, à Marseille durant la Grande Peste, recommande de fuir et constate l'impuissance du corps médical clairement (Chicoyneau *et al.* , 1721).

Certes, la croyance en une causalité surnaturelle, comme châtiment et expression de la colère et de la désapprobation divines, donc l'attribution de la peste à une raison métaphysique et morale, d'ordre irrationnel, n'exclut pas la mise en œuvre de gestes politiques de lutte, de prévention et donc aussi une perception pragmatique et réaliste de l'épidémie. Mais l'impression majeure est celle de l'impuissance des hommes et le recours majeur demeure longtemps celui des croyances et pratiques religieuses. D'ailleurs, alors que l'on redoute la maladie, on croit que la vraie guérison vient de Dieu, directement ou par des intercesseurs. Comme l'écrit Lucien Febvre, « *La naissance, la mort. Entre ces deux limites, tout ce qu'accomplit l'homme en vivant normalement, la religion le marque de son empreinte* » (Febvre, 1968, p. 312).

Le XVI^{ème} siècle est un temps « *plus monstrueux que naturel* » (Neveux & Céard, 1987, p. 234) riche encore d'un autre paradoxe, aux yeux de nos contemporains, concernant la peste et ses origines : le Diable est soupçonné d'orchestrer le malheur des pestilences, en un temps de crises religieuses, frumentaires, belliqueuses, temps de secousses et de bûchers. Le Diable, comme une sorte d'auxiliaire du divin contribuant à la réalisation de ses desseins, est également convoqué par la science qui affirmait la présence diabolique et en répertoriait les multiples manifestations. Aucune frontière radicale ne séparait la médecine de la religion, la science de la croyance. La réflexion médicale sur la maladie comme Mal contagieux ouvre la porte à une peur accrue de l'invasion démoniaque (Muchembled, 2000). Auteur pressenti des

vapeurs pestilentielles, puissance de contamination maléfique, le Malin est repéré comme capable de s’immiscer dans les corps et les esprits provoquant tous les désordres : hérésie et maladie dès lors seront liées. Là encore, ce trait des mentalités est déterminant pour l’analyse et la compréhension de certaines de nos représentations des corps de la contagion.

Deux correspondances analogiques majeures dominent ce temps et persisteront ensuite, avec des échos repérables jusqu’à nos jours. Dans la perspective du rapport analogique entre microcosme et macrocosme, les désordres de la nature reflètent bel et bien ceux du monde des hommes et au mal du corps correspond celui des esprits. Ces analogies structurales sont omniprésentes (Grmerk, 1995, pp. 157-163). L’infection contagieuse prend sa signification au cœur de cette chaîne explicative sous-tendue par une lecture magique du monde et de ses éléments, hommes compris. La circulation mystérieuse d’une souillure dangereuse pour la santé comme pour le salut s’effectue dans l’ordonnement du cosmos. Un jeu de correspondances prégnantes s’ordonne autour de cette représentation de la maladie : « *Les idées de souillure morale, de péché originel, de culpabilité pathogène et de punition divine l’accompagnent soit ouvertement, soit de manière subreptice* » écrit Mirko D. Grmerk (1995, p. 163).

C’est également au XVI^{ème} siècle, à nouveau déterminant en cela pour notre étude, que l’explication par la transmission d’une substance, le *contage*, d’un homme à un autre, est délaissée au profit de la théorie du *miasme*, relative à la souillure de l’air respiré. L’attention portée à l’air n’est pas nouvelle (Vigarello, 1999, pp. 40-62), l’évocation des poussières venimeuses, de la peste qui charrie des « poudres et des cendres », d’un venin inoculé par l’air vicié, agissant comme un poison, sont présentes dans les textes dès la peste du XIV^{ème} siècle.

Lors du siècle suivant, des mesures seront prises pour assainir les lieux infects (porcheries, lieux de tueries des animaux, déplacement à Paris de certains métiers comme les bouchers de la Grande Boucherie du Châtelet en 1416, selon Vigarello, *op. cit.* p. 53). Mais il ne s’agissait alors que d’une attention inquiète et empirique à l’odeur nauséabonde ou à la pourriture. Il faudra attendre Fracastor (1530 à Padoue)⁴¹ pour que soit formulée une théorie suggérant une vision parasitaire. Le premier principe contagieux s’élabore sur fond d’interrogations sur l’origine de la syphilis (fin du XV^{ème} siècle) qui déplace le regard savant vers le contact, l’attention portée à l’échange de sujet à sujet. La contamination est conçue comme atteinte collective par transmission de ces éléments pathogènes. Pour autant,

⁴¹ L’évocation des « *germes* » (*seminaria*) « *petites choses vivantes et invisibles* », transmis d’individu à individu conduit à la représentation d’agents organiques de la maladie (Fracastor, 1893 (1550), p.5-6, cité par Vigarello, *op.cit.*, p.58).

concernant les pestes, le rôle néfaste de l'air domine dans les esprits et sa corruption s'impose comme explication prédominante.

D'ailleurs la prévalence de cette conception est encore présente au XVII^{ème} siècle, chez Gassendi qui associe la peste à un climat déséquilibré (dans *L'Eglise de Digne*, 1654, chapitre VI, Ed. de 1992). Son évocation de la peste de 1629 s'ancre dans un cadre naturaliste et offre la conception d'une causalité naturelle de l'épidémie. Il parle de la peste à propos du climat, de l'air vicié, associe la maladie à une configuration climatique humide et chaude, avec bouleversement du climat habituel, ainsi qu'à un phénomène astrophysique, un signe observable de nature à marquer le phénomène épidémique dans la ville. « *Tout le temps de l'épidémie (Tempore Pestilentiae)...le ciel depuis le début, non seulement couvrit les terres d'une brume épaisse et emprisonna de nuages une chaleur étouffante, mais fut encore plus orageux et plus pluvieux que d'habitude... On observa aussi qu'un objet lumineux, un météore brillant, passa rapidement au-dessus de la ville* » (Gassendi, 1992, p. 34). Chez cet esprit savant au penchant pour un matérialisme antique, probabiliste sur la question des atomes, créateur de la doctrine sensualiste moderne sur la génération des idées, critique de la scolastique thomiste avec Descartes et des conceptions astrologiques au nom de principes scientifiques, le lien entre la peste et le climat détérioré ne fait aucun doute. Mais le bouleversement de l'équilibre naturel se manifeste d'abord dans l'air, le ciel par des signes annonciateurs du malheur (les oiseaux désertent l'espace de Digne, rappel des oiseaux de mauvais augures en relation subtile avec le malheur) ; il s'agit donc davantage d'effets que de causes. Du reste, un savoir empirique de la propagation de la maladie anime un principe de précaution et de protection des autorités de la ville en raison de la rumeur de l'avancée de la peste par le Dauphiné et la Basse-Provence (Gassendi, 1992, p.34).

Si, progressivement au cours des siècles, les modèles explicatifs de la maladie tiendront des discours scientifiques de la chimie ou de la physique (chez Fernel au XVI^{ème} siècle, père de la « physiologie » et de la « pathologie », la théorie des humeurs domine encore, Grmerk, 1995), l'idée de contagion aura ouvert un espace dans les représentations où les peurs, les fantasmes démoniaques et les figures de culpabilité comme celles de rejet occuperont encore l'imaginaire et l'iconographie. Désormais, la peur de l'air infecté lors des épidémies, les corps agressés par des forces morbides invisibles, la figure de Satan, un sens donné au mystère de la maladie comme épreuve et expiation sont liés.

Nous ne pouvons ici que faire référence aux travaux remarquables de Mary Douglas (2001) qui, sans avoir pour objet la souillure en Occident, permettent d'en éclairer un axe central : le corps comme miroir de la société. La crainte de la souillure correspond à un

système de protection symbolique de l'ordre culturel. Les interdits, en s'opposant à la contagion de la souillure, protègent la santé morale du corps social en en préservant l'unité. Les représentations du malsain (saleté dans sa version profane ; souillure dans sa version sacrée) contribuent à la constitution d'un ordre symbolique procédant par des inclusions et des exclusions. *« Pour expliciter le péché, la conscience chrétienne en appelle à l'expérience de la souillure. Semblable élaboration théorique se retrouve probablement en maintes sociétés archaïques... le péché, souillure métaphorique de l'âme, est aux yeux des chrétiens une menace de damnation éternelle ... Il se projette dans l'univers lamentable de la maladie »* écrit Luc de Heusch, dans sa préface à l'ouvrage réédité de Mary Douglas (2001, p. 15-16). Selon ces auteurs, si la maladie ne peut pas être identifiée à la souillure, celle-ci peut être considérée, comme la transgression de l'interdit, la faute, comme source proche ou lointaine de la maladie.

Dès lors les correspondances entre le réel et le symbolique, l'analogie entre le corps et la société permettent d'envisager la menace de la peste comme une pénétration morbide, fauteuse de troubles et de déséquilibre, tant dans les espaces nauséabonds, pestilentiels que dans la mise en péril des corps atteints ou « pénétrés », selon l'expression de Georges Vigarello (1999, p. 62). Cette configuration dépasse largement le cadre du XVI^{ème} siècle, voire celui de l'Ancien Régime et de la société occidentale, mais il est, pour notre travail, déterminant, comme la toile de fond des représentations de l'épidémie.

Ce sont les interprétations politico-légale et religieuse de cette configuration qui désigneront les boucs émissaires divers (juifs, sorcières ou hérétiques, pauvres et mendiants...), souvent déjà frappés d'impopularité. L'usage politique des dangers naturels s'enracine dans la saturation de significations morales et symboliques et interprète les épidémies : à cet égard, la peste est une maladie particulièrement stigmatisante. Les représentations iconographiques attesteront cet usage idéologique de l'épidémie incontestablement, notamment après le Concile de Trente (1545-1563) et l'utilisation des images selon ses prescriptions.

Le Concile de Trente est déterminant pour notre sujet, à deux égards. D'une part en raison de ses conceptions sur la nature des rapports corps / âme. En effet, l'importance des institutions charitables et le dévouement de l'Eglise auprès des malades accompagnent la conviction que les malades doivent être soignés. Il s'agit de les préparer à la confrontation au Créateur et, dans cette optique, les soins du corps ne sauraient être négligeables. Ainsi,

l'injonction de Camille de Lellis (1550-1615)⁴² de soigner le corps avant l'âme, le corps pour l'âme, le corps et l'âme pour Dieu, est emblématique de ce nouveau régime du corps pris dans l'idéologie tridentine. Si le salut de l'âme passe par les soins du corps comme par une étape préalable, il n'est pas étonnant que les ordres soignants soient renforcés⁴³. L'omniprésence des religieux dans les scènes de peste atteste leur dévouement, leur sacrifice personnel et leur charité bien davantage que la conviction d'un pouvoir réel de guérir les malades de la peste. L'épidémie est terrain de prédilection pour réaliser leur engagement religieux et leur vocation n'est pas tant médicale et thérapeutique que morale et religieuse ; il n'en demeure pas moins incontestable que leurs actions auprès des malades est bien réelle et d'une efficacité qui, pour être plus psychologique et spirituelle que thérapeutique, n'en est pas moins probante. Au reste, les communautés religieuses connurent une mortalité conséquente, comme celle infligée à leurs pénitents (Brossollet, 1994, pp. 62-64). D'autre part, les décisions du Concile concernent également l'art et les prescriptions faites à des fins édificatrices (nous y reviendrons plus loin, lors de la caractérisation des aspects esthétiques).

De plus, le contexte des guerres de religion à la fin du XVI^{ème} siècle est envahi de prophéties et de visions mystiques sur l'imminence de la fin du monde qui, tout en justifiant le déchaînement de la violence, contribuent à maintenir l'irrationalité des croyances et la persuasion en un châtement divin dont la peste est signe manifeste pour les populations. Si le merveilleux côtoie le rationnel et ce durant le siècle suivant également, c'est que les frontières n'en sont pas distinctes. C'est aussi que persiste un certain fatalisme jusqu'au XVIII^{ème} siècle encore, en partie parce que la permanence des fléaux et la précarité des conditions d'existence constituent toujours une menace. Malgré le recul des mortalités catastrophiques au XVIII^{ème} siècle, les spectres de la guerre, de la peste et de la famine hantent durablement les esprits. Pourtant, dès le XVII^{ème} siècle, la tendance générale des élites, moins dépendantes des interprétations du mal liées aux puissances invisibles, est critique des causes surnaturelles et de l'assimilation de la peste au fléau, au jugement divin. Mais la connaissance de l'astrologie par exemple demeure une condition de la connaissance médicale ou des actions significatives des instances religieuses et politiques au pouvoir.

C'est au XVI^{ème} siècle encore que la peste est devenue une « affaire publique » (Delumeau & Lequin, 1987, p. 208). Même si ce n'est que très progressivement, et pour une

⁴² Camille de Lellis fonde l'ordre des Camilliens en 1588 pour soigner les pestiférés (Duchet – Suchaux, 2000, p. 68).

⁴³ Deux d'entre eux furent fondés après 1563 : les Camilliari (Camille de Lellis) et les Hospitaliers fondés par saint Jean de Dieu.

minorité de l'élite européenne seulement, que la conception d'un homme capable de maîtriser les calamités naturelles s'impose dans les esprits éclairés, que la perspective rationaliste s'attache de moins en moins aux signes du Ciel pour manifester la conviction que le jeu des forces naturelles est autonome et que la volonté de Dieu, toujours impénétrable, relève d'un autre ordre (Dumas, 1990 ; Muchembled, 1991), la démarche de santé devient affirmation d'un processus d'affranchissement. Les politiques de santé et les mesures prophylactiques ont certainement contribué à casser le tourbillon épidémique au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

Ces actions sanitaires ne permirent pourtant pas d'éviter la crise épidémique de 1628-1631 qui toucha les villes européennes très fortement. L'utilisation idéologique religieuse de ces pestes, qu'attestent les œuvres picturales, conjuguée à la réalité d'une opinion populaire persuadée que les malheurs qui la frappent sont expressions et châtiments de ses péchés, maintiennent une perception irrationnelle dominante dont la cohérence assurera le sens pour longtemps. Même si les historiens ont décelé dans la modernité une réelle transformation des représentations du monde et de la nature liée à un nouvel esprit scientifique, il semble que le rapport aux épidémies, et à la peste particulièrement, demeure en son fond doxique et imaginaire le même, toujours complexe dans la conjugaison d'une certaine naturalité des événements et de l'interprétation surnaturelle comme recours permanent.

Concernant les théories savantes sur la peste, deux positions s'affrontent : la théorie aériste qui repose sur la corruption de l'air et la thèse contagioniste selon laquelle l'individu est agent de transmission par un corps qui véhicule les germes et le contact est délétère. Une synthèse de cette querelle entre miasmatiques et contagionistes européens du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècles est effectuée par Jacqueline Brossollet et Henri Hubert Mollaret (1994, pp. 54-59). Elle met en évidence le fait que les théories aéristes vont dominer durant deux siècles chez les savants et les médecins de l'Ancien Régime dans les instances officielles (Facultés, majorité des institutions sanitaires, municipalités). Ainsi à Marseille alors que la dernière Grande Peste ravive la querelle, les positions s'affrontent entre les tenants de la Faculté (les médecins de Montpellier notamment Chicoyneau) et certains médecins et chirurgiens marseillais (Jean-Baptiste Bertrand⁴⁴) ou faisant partie de la mission montpelliéraine (Antoine Deidier notamment⁴⁵). En 1720, le contexte épidémique marseillais renvoie à celui de toutes

⁴⁴ Voir sa *Relation historique de la peste à Marseille*, Amsterdam, 1779 ; ses *Observations faites sur la peste qui règne à Marseille et en Provence*, Lyon, 1721 ; ses *Réflexions sur l'indécence qu'il y a aux prêtres et aux religieux de faire la médecine et de distribuer des remèdes*, 1721.

⁴⁵ Sur cette expérience originale, Chevè D & al. *Le savoir de la contagion entre science et doxa, A propos de la Grande Peste de Marseille (1720-1722) et d'une démarche expérimentale : celle d'Antoine Deidier*. Actes du Colloque « La peste entre épidémies et sociétés », Marseille, 2001 (ss. presse).

les pestes dans les cités : sur fond terrible de cet enfer, la confusion des esprits tient à l'impuissance générale, à l'ignorance des causes véritables de l'épidémie et aux affrontements théoriques et savants à propos de la nature et du mode de propagation de celle-ci. En effet, comment rationaliser l'irruption monstrueuse du mal qui se répand ? Si sa description clinique est précise, ses causes sont mal identifiées ou irrationnelles. Toutes les natures de discours coexistent, qui, pour autant, ne contredisent pas forcément les savoirs populaires et les convictions générales et ne s'accordent, au fond, que sur l'aveu d'impuissance et la nécessité de fuir. Le paradigme épidémiologique dominant est toujours météorologique, et « pneumologique » (Ehrard, 1957).

Dans cette configuration du savoir, Antoine Deidier va conduire une démarche expérimentale originale qui nous paraît exemplaire d'une convergence étonnante entre la démarche rationaliste et expérimentale et les convictions populaires d'une contagiosité, probablement pour des raisons empiriques. A partir d'observations « sur le vif », d'autopsies de cadavres de pestiférés, il forge l'hypothèse que la bile est le grand réservoir de cette maladie. Son expérimentation va consister à injecter de la bile de pestiférés et du pus de leurs bubons à des chiens sains. Il confirme alors son hypothèse : les chiens meurent dans les trois jours, avec les mêmes symptômes durant leur agonie et à leur nécropsie. Nous pouvons considérer la démarche de Deidier comme novatrice et l'un des actes d'une rupture épistémique par rapport à des « quasi-archaïsmes » de la configuration du savoir (Masson-Bessière, 1991). Pour autant, cela ne l'empêche pas de voir encore dans la peur et les préjugés populaires une cause du mal (Ehrard, 1957, p. 53).

Reste une intéressante ambiguïté entre savoir officiel et théorique construit (le discours savant) et conscience empirique de la réalité des causes et des peurs (comme causes de renfort) ajoutée au constat de l'absence de maîtrise de la maladie, malgré les politiques sanitaires des Bureaux de santé et les institutions quaranténaires. La peste reste encore au siècle des Lumières l'obscur objet des représentations du mal.

Du reste, la peur, régulièrement considérée comme cause seconde de la propagation de la peste (l'expression du « levain de la frayeur » est, à cet égard, significative, Delumeau, 1978, p. 117), est encore invoquée par Chicoyneau selon lequel l'« optimisme » est un rempart efficace contre la maladie.

Alors que la peste fait irruption à Amsterdam en fin 1663 pour gagner l'ensemble des Provinces-Unies, les Pays-Bas espagnols, puis les îles Britanniques (Londres 1665), malgré

les mesures protectionnistes du pouvoir alors centralisé (Colbert) elle s'étend sur la France du Nord en 1668-1669, mais Paris et le reste du Royaume sont préservés. Ce sera la dernière attaque du fléau en Europe occidentale avant la Grande Peste provençale et selon les historiens, c'est incontestablement en grande partie aux mesures réglementaires prises en charge par ce que Michel Foucault appelle le « bio-pouvoir » qu'on le doit. A cet égard, le XVIII^{ème} siècle sera celui de la santé publique, à partir duquel la préoccupation de la santé publique remplacera celle du salut (Foucault, 1972). En France, la responsabilité politique cohérente et dynamique en matière de santé des populations organise tant les réseaux de distribution de remèdes (Remèdes du Roi) que la mise en place de l'institution de médecins correspondants des épidémies nommés dans chaque intendance du royaume.

Ce qui peut être décelé, toujours selon les historiens des mentalités qui s'accordent aussi sur ce point (Delumeau, 1978 ; Neveux & Céard, 1987 ; Hildesheimer, 1993 ; Sichère, 1995 ; Vigarello, 1999, pour les auteurs essentiels qui nous ont éclairés sur ces questions) c'est que les pestes, comme les autres calamités naturelles, apparaissent de moins en moins comme des châtiments ou des avertissements que comme des épreuves pour les populations.

Reste que cette dernière interprétation recèle sa part obscure de culpabilité, de soumission et de croyance en un mal fondé, justifié. Même si Dieu perd du terrain, même si l'explication sans Dieu en gagne, même si l'affirmation d'un sujet athée, clairement en rupture avec le sujet chrétien, s'est longuement préparé depuis la Renaissance, puis à l'âge classique et s'affirme plus précisément dans la philosophie des Lumières, la fécondité symbolique des représentations chrétiennes du mal auxquelles la peste est mêlée n'est pas pour autant épuisée (peut-être pour des raisons trans-historiques, anthropologiques sur lesquelles nous aurons à revenir). Cette perception tenace se révèle entre autres expressions verbales ou esthétiques dans l'article de l'Encyclopédie de d'Alembert et de Diderot à « fléau ». Le terme est défini comme effet lié à la providence et l'article précise que « ... *la peste, la famine, les inondations, les mauvais princes, etc., sont des fléaux de Dieu* ». S'agit-il, comme le suggère Jean Céard (1987, p. 383), d'une simple précaution de « prudence calculée » de la part des auteurs ou bien du reflet de la prégnance d'une représentation qui privilégie le sens donné aux événements inexplicables naturellement plutôt qu'à leur mécanisme causal : l'interprétation signifiante plutôt que l'explication phénoménale ?

Il est vrai qu'à l'article « peste », mention n'est pas faite du divin par le chevalier de Jaucourt qui la qualifie d' « *horrible maladie* » non sans préciser qu'elle se répand par contagion et sans, en même temps, lui attribuer une sorte d'intentionnalité propre en la personnifiant puisqu' « *elle marche quelque fois seule, mais qu'elle a plus communément*

pour compagnes deux autres fléaux, non moins redoutables, la guerre et la famine, et, dans ce cas, si elle n'attaque pas les hommes, les bestiaux en sont la victime » (cité par Céard, *op.cit.*, p.383). La triade des fléaux de Dieu s'impose encore comme un triptyque du mal, sinon dans la réalité historique de ce XVIII^{ème} siècle après la Grande Peste de Marseille, du moins dans la mémoire et l'imaginaire collectifs, structurant les représentations du mal épidémique.

Du reste, Jean-Jacques Scheuchzer (1732), Docteur en médecine, membre de l'« Académie Impériale des Curieux de la Nature » et des « Sociétés Royales d'Angleterre et de Prusse » associe, dans sa *Physique sacrée*, sciences et foi et spécifie que « *La Révélation n'exclut point la Raison* » (Préface, IV)⁴⁶. L'Europe savante des Lumières considère que la peste a pour origine géographique l'Orient (Grèce, Syrie, Barbarie et Egypte notamment) selon les traités les plus souvent cités par Scheuchzer (*op. cit.* II, pp. 52-54 ; III, p. 169 ; VII, pp. 34-35) qui font référence à cette époque. Sa synthèse sur la peste et ses causes conjugue constamment le recours à la qualité de l'atmosphère (vent violent, chaleur étouffante, nuages noirs « *des particules aiguës très subtiles et arsenicales* », « *particules de soufre mêlées à ce vent* » *op. cit.* VII, p. 34-35), l'hypothèse d'organismes vivants pathogènes (« *certaines insectes infiniment petits* », *op. cit.* VII, p. 34) à propos desquels les philosophes et médecins discutent à cette époque, les « *corpuscules de la peste* » (*op. cit.* IV, p. 69) transportés par les marchandises de laine, lin, peaux, chanvre et plume, et son « *venin pestilentiel si subtil qu'il échappe à tous nos sens* » (*op. cit.* II, p. 54).

Ainsi il envisage comme plausible des perspectives différentes, celle du théologien (justice divine), celle du savant qui privilégie les causes physiques (climat, air, miasmes) et enfin la position d'un médecin chrétien qui dira que « *la peste est un venin particulier dans son espèce, qui a été caché par le Créateur dans quelque endroit de la terre, comme dans l'Egypte, d'où la Providence le tire quand elle veut comme d'un magasin, pour le répandre où il lui plaît* » (*op. cit.* II, p. 54). Son texte évoque à plusieurs reprises la Grande Peste de Marseille et son « *affreuse mortalité* » ou encore « *la terrible contagion qui désola la France en 1720-1721* » (*op. cit.* II, p. 53, par exemple). Mais faisant aussi référence aux pestes multiples de l'Europe des siècles précédents et à celles d'Orient selon les récits des voyageurs (Thévenot, Suite du *Voyage au Levant*, cité VII, p. 35), il s'attache à fonder son propos sur

⁴⁶ L'intérêt de cet ouvrage tient en grande partie à son caractère synthétique, il est sous-titré : « Histoire Naturelle de la Bible ». Il s'agit d'une entreprise des Lumières sur les Saintes Ecritures. Il est, à cet égard, exemplaire de cette conjugaison de la croyance et du savoir. L'auteur écrit : « *Ce travail a pour but la Gloire de Dieu, mon salut, et celui de mes lecteurs... la Philosophie naturelle* » (*op. cit.*, Préface, II, III, VIII). Nous aurons à revenir sur les figures gravées illustrant la peste dans cette œuvre, lors de notre analyse des représentations. Nous tenons à remercier à nouveau ici le Père Albaric, de la Bibliothèque du Saulchoir à Paris, qui nous a permis l'accès à cet ouvrage et permis d'en reproduire les gravures.

l'expérience, sur l'état de la littérature savante à son époque, tout en affirmant, à propos des « Bubons pestilentiels », de leur examen clinique et de leurs causes : « *De tout ce que j'ai rapporté jusqu'à présent, il résulte nécessairement que Dieu est la cause efficiente de ce juste fléau* » (*op. cit.* II, p. 54).

Cette étude d'un savant éclairé est particulièrement significative de la mentalité et de l'esprit de l'âge des Lumières à propos de l'examen des calamités. Elles sont envisagées du point de vue de la nature et de l'histoire incontestablement, avec un souci expérimental et empirique à la fois. Pour autant, si le déisme et l'athéisme gagnent du terrain, c'est toujours dans l'esprit populaire les croyances et les attitudes religieuses qui prévalent, et la prudence dans celui des savants qui naturalisent les calamités et considèrent que les causes secondes, qui ont depuis longtemps été prises en compte, suffisent à rendre compte du phénomène contagieux. La peste de Marseille au début du siècle est saisie comme événement monstrueux, exceptionnellement désastreux, et ce encore davantage qu'aux siècles précédents, durant lesquels les populations étaient accoutumées davantage à la banalité du mal. A l'occasion de cette crise épidémique, les discours culpabilisants renaissent et retrouvent une vigueur alors qu'ils étaient démodés déjà avant la critique acérée de Voltaire contre l'optimisme providentialiste. Reste pendant la question de la conciliation de l'existence du mal avec les attributs et la puissance divines, mais la question est philosophique et aporétique.

La médecine au XVIII^{ème} siècle en Europe, si tant est que l'on puisse ainsi généraliser des pratiques et des discours comme des savoirs bien différents et bien inégaux, disons plus exactement la connaissance médicale et ses applications, participent de l'aventure technicienne, de la raison technique au service de l'homme. Les épidémies diverses provoquent des mesures raisonnées de lutte de plus en plus efficaces et coordonnées. L'esprit est à la critique, au libre examen, à l'ironie d'un Bayle sur les comètes et la confusion de la concomitance des événements avec la causalité (en termes de cause directe ou de signe). Pourtant si le Ciel se vide, les représentations mentales comme iconographiques conservent les traces de ces archaïsmes et sont encore emplies de ces liens obscurs, irrationnels et symboliques. Du reste et à titre d'exemple, l'Encyclopédie (article « peste », Tome XII, 1765) affirme encore que « *la peste fait périr plus de monde que le fer et le feu* », c'est dire qu'elle représente encore le fléau radical et paroxystique.

C – L'esthétique et les conditions de production artistique

Les œuvres d'art de cette période comme de toutes, sont d'abord le fruit des réalités économiques, sociales et politiques, même si, selon la belle expression de Marc Fumaroli, elles en sont peut-être aussi « *la rédemption* » (Fumaroli, 1980, p. 28). Si leurs études permettent de mieux comprendre, en le pénétrant, le monde qui les produit, d'accéder à des représentations, des imaginaires, des désarrois et des peurs, des croyances et des espérances que l'œuvre d'art « *réverbère et fixe pour l'œil averti et attentif* » (Fumaroli, 1980, p. 29), c'est que les expressions des formes appartiennent pleinement à l'humain et le signifie tout autant que l'économique et le politique. Ne pas perdre de vue cette globalité, c'est tenter de tenir la pose d'une recherche anthropologique.

Tout d'abord, l'art de l'Ancien Régime atteste le décalage entre les pestes réelles et les œuvres ; mais comment en serait-il autrement ? A cet égard, comme tous les autres sujets réalistes et quels que soient leurs liens aux différents genres artistiques (selon la classification picturale et graphique classique en Europe du « Grand Genre » – Peinture Religieuse, Peinture d'Histoire, Paysages et Portraits - et des genres considérés comme mineurs – Scènes de genre et de vie quotidienne, Natures Mortes, Trompe l'œil, images pieuses, pour l'essentiel des œuvres)⁴⁷, la peste représentée n'est pas déterminée absolument par le réel événementiel, par les crises réelles historiques.

Pour autant, alors qu'elle est événement du quotidien, qu'elle appartient à la banalité tragique des jours, comme épisode récurrent ou commémoré, la peste constitue un sujet dont se sont emparés les peintres d'histoire, de religion, de mythologie, c'est-à-dire les artistes dont les œuvres appartiennent au Grand Genre⁴⁸. En effet le thème appartient, pour les scènes épidémiques et les tableaux religieux de peste, ou les ex-voto, et les allégories, au Grand Genre. Cela lui confère, notamment à la période classique, une sorte de dignité comme sujet et suffirait à en marquer l'importance reconnue dans les mentalités et la culture. A cet égard aussi, la peste est un « être exceptionnel », les autres pathologies ou autres fléaux (famines, incendies, guerres, maladies) n'ayant pas été des sujets de prédilection des grands maîtres des arts plastiques, ou traités par eux dans cette période de manière très limitée⁴⁹.

⁴⁷ Voir Felibien pour plus de précisions sur la hiérarchie des genres au XVII^{ème} siècle, in Préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, 1973* (1668).

⁴⁸ Cette dénomination appartient au XVII^{ème} siècle français à proprement parler, mais la distinction des genres, même si elle n'est pas formalisée explicitement en termes de hiérarchie académique, existe dans toute l'Europe des arts et la distinction des artistes également.

⁴⁹ Certes de grandes œuvres de peinture mettent en scène les dissections anatomiques, mais elles sont au regard de la production picturale relativement peu nombreuses, bien que leur impact et leur efficacité visuelle et édicatrice soient incontestables (Chevé & al, 2002). Par ailleurs, en France par exemple, les œuvres de Callot, d'Abraham Bosse au XVII^{ème} siècle sont exemplaires de ce témoignage pictural du quotidien troublé des populations, mais elles demeurent exceptionnelles à double titre : si leurs valeurs esthétique et historique sont

L'autonomie relative des œuvres et de l'art par rapport à la réalité événementielle et sociale est donc un constat préalable. Si certains événements de l'Ancien Régime ont été immortalisés par les artistes, dont certaines pestes essentiellement urbaines (Milan, Venise, Florence, Naples, Nimègue, Leyde, Vienne, Londres, Marseille, etc.) , il est clair que d'une part, les représentations du corps épidémique, telles que nous l' avons défini précédemment, ne sauraient être limitées à une production événementielle mimétique et qu'elles débordent largement dans l'ordre symbolique, imaginaire, transposé et que, d'autre part, certaines de ces œuvres ne sont liées qu'à la thématique de la peste et non à sa réalité historique.

Reste qu'il est nécessaire de préciser quelques éléments caractéristiques de la production artistique de cette période, tant d'ordre esthétique que social. Il ne saurait, là encore, être question de faire une revue exhaustive et approfondie de l'histoire de l'art de ces siècles d'Ancien Régime : cette entreprise serait d'une part prétentieuse et en elle-même encyclopédique, hors de notre compétence comme de notre sujet, d'autre part, il s'agit toujours dans notre démarche de mettre en évidence les éléments significatifs et nécessaires à la compréhension et à l'interprétation anthropologiques des représentations des corps de la Contagion et non d'effectuer un travail d'histoire de l'art.

De plus, nous avons choisi, pour des raisons de cohérence générale mais aussi pour ne pas alourdir la présentation de ce contexte davantage, de n'insister que sur les aspects sociaux, culturels et esthétiques de la production artistique qui éclairent les œuvres de peste, sachant que les remarques formelles spécifiques, les précisions de style, ou encore les attributions d'école artistique comme les particularités créatrices seront faites ultérieurement lors des analyses de tableaux ou de dessins et gravures.

Un rappel s'impose concernant la production artistique : les frontières géographiques et politiques ne sont nullement des barrières culturelles, ni économiques. Les foyers artistiques diffusent leurs artistes et leurs œuvres par le biais des commanditaires et les foires et les artistes eux-mêmes voyagent énormément. Ils choisissent, par exemple, le « voyage en Italie », particulièrement à Rome, comme une étape quasi obligée de leur carrière (Heinich, 1993, annexe 14, p. 256). Les influences artistiques des écoles picturales sont plus fortes que les appartenances aux Provinces, aux Royaumes ou aux Etats, c'est ainsi notamment que des échos des pestes italiennes des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles existent dans les Etats du Nord comme en France, et que les traces des pestes bibliques se mêlent à celles des pestes

remarquables, leur quantité n'est pas très importante par rapport à la production picturale générale. Ce genre de sujets réalistes reste l'apanage des peintres de la réalité justement, regroupés en France dans l'Académie de Saint Luc et considérés comme des « petits maîtres » (Faré, 1974).

historiques dans toute l'Europe, ou encore que les pestes méditerranéennes sont présentes dans des œuvres d'Europe du Nord ou d'Angleterre⁵⁰.

Pour caractériser ce contexte complexe de la production artistique, trois points préalables sont nécessaires : le rôle des images, les caractéristiques esthétiques dominantes, les influences idéologiques sur la production artistiques.

Un premier point est consacré au rôle capital des images, à la Renaissance et au XVI^{ème} siècle. Imprimée sur une feuille volante ou insérée dans un livre, l'image est un instrument efficace de propagande, car elle permet d'atteindre un public illettré auquel, toutefois, elle n'est pas exclusivement destinée. Elle ouvre aux graveurs le champ de la figuration jusque là réservé aux peintres ou aux enlumineurs. Les peintures pourront être gravées et cette possibilité technique les multipliera, participant par là à leur diffusion, à leur exposition (Sicard, 1998). Par ailleurs, ces innovations techniques participeront à un infléchissement vers la figuration, à une supériorité des arts de l'image par rapport aux arts du décor.

Depuis le Moyen-âge, par les procédés de l'enluminure des manuscrits notamment, les images sont utilisées comme commentaires visuels des textes. Elles rendent sensibles un savoir pré-constitué par la tradition et ses applications ; elles ne sont donc pas, à cette époque, expression d'expériences personnelles. Le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècles surtout voient apparaître une nouvelle forme d'utilisation de la vue et subsidiairement de l'image. Elle s'inscrit dans un dialogue direct avec le monde sensible, comme une modalité expressive de l'enquête de l'homme sur le monde, sur la nature, comme sur les structures de son imaginaire. Progressivement se substitue aux arts de l'illusion, un style analytique de la perception. Mais depuis la Renaissance le rapport de l'homme à la nature implique un substrat commun, une mémoire commune qui permet d'identifier et de reconnaître le récit et la chaîne convenue d'événements représentés. Selon Pierre Francastel, « *La chose vue est toujours reconnue, déjà élaborée ou institutionnalisée, et dans tous les cas, la composition et la lecture d'une toile impliquent un parcours déterminé qui renvoie à la connaissance et non à la sensation individuelle ; il y a toujours un savoir qui s'interpose entre la chose vue ou représentée et la*

⁵⁰ Ces échos sont également littéraires, ainsi le *Journal de l'année de la peste*, de Daniel Defoe (1720) n'est pas seulement la description de la peste de Londres en 1665 mais mêle au récit des chroniques de la Grande Peste de Marseille dont l'auteur fait une exploitation opportuniste d'actualité. Ce texte est précieux à plus d'un titre pour interpréter certains détails des gravures britanniques de peste, mais aussi les tableaux marseillais. Là encore, les influences artistiques débordent largement non seulement le réel épidémique historique des faits, mais encore les différents genres créatifs (Joyce, 1955).

composition, et un savoir historique » (1965, p. 371). Au XVII^{ème} siècle, avec le classicisme, ce rapport va changer et le point de référence ne sera plus tant dans la culture que dans la nature et surtout dans l'esprit (avec Poussin de façon exemplaire).

Essentiellement l'image est considérée, par sa dimension représentative, comme ayant la capacité à rendre présent ce qui est absent, soit ailleurs, soit qui n'est plus, soit qui sera peut-être. « *Comme signes des choses, les images tirent leur condition de ce qu'elles représentent* », avait déclaré à la fin du XVI^{ème} siècle le cardinal Paleotti, principal théoricien de la Contre-Réforme italienne au Concile de Trente (Paleotti, 1582-1594, cité par Wildenstein, 1951, p. 14).

Cette capacité lui valut de se voir conférer, très tôt, un pouvoir de médiation avec le sacré, pouvoir qui domina si bien la culture occidentale que la représentation religieuse fut longtemps le paradigme de toute image. Au reste, dans l'esprit du clergé, encore au XVIII^{ème} siècle, c'est la seule raison d'être des peintres que d'illustrer les mystères de leur religion, d'émouvoir à la dévotion, rappeler les textes sacrés. Cette fonction dévotionnelle, cette valeur culturelle de l'image qui dominera jusqu'au XVIII^{ème} siècle dans l'iconographie artistique symbolique, contribuaient à la valorisation par la sacralité des objets, sans gommer leur fonction esthétique, sans effacer leur beauté. Même si l'empreinte trop marquée des conventions religieuses domine parfois la puissance esthétique et si, de ce fait, l'œuvre est davantage l'auxiliaire de la religion que la belle représentation d'une chose.

Alberti, dans son traité *De la peinture*, écrivait : « *Elle (la peinture) a en elle une force tout à fait divine qui lui permet de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration pour l'artiste* »⁵¹ (cité par Schefer, 1992, Livre II). Dès lors, la représentation n'a pas seulement valeur de substitution, mais aussi celle d'intensité. La force de l'image est de faire reconnaître l'évidence de la chose, de la situation vécue, tragique et morbide ici, celle de la peste.

Le deuxième point concerne les caractéristiques esthétiques dominantes de cette période. Les fléaux sont mis en images, que ce soit la guerre (1633, Jacques Callot, *Les misères et malheurs de la guerre*) ou la peste, et ainsi, acquièrent une valeur esthétique. Or, ces œuvres renvoient, de façon générale, au thème de la mort et à la sensibilité macabre qui pourraient être pris comme l'un des fils conducteurs de la production artistique des XVI^{ème} et

⁵¹ Trad. J.L. Schefer, Macula, 1992.

XVII^{ème} siècles (Chastel, 1957). Qu'il s'agisse des Danses Macabres liées, nous l'avons vu, aux pestes, des peintures de Vanités (apparues au XVI^{ème} siècle en Flandre sur les faces externes des diptyques et triptyques religieux des donateurs privés), particulièrement dans la première moitié du XVII^{ème} siècle (Mathieu-Castellani, 1988 ; Marin, 1990 ; Chev   et al. 1996), ou encore et plus indirectement, des natures mortes ou des trompe-l'œil comme les p  le-m  le entraînant la méditation ironique et angoiss  e sur le temps, l'irréversibilité, la futilité des entreprises humaines, la caducité de toutes choses (Chev   et al., 1996). La thématique obsédante du *Memento mori* réunit ces productions et les contextes de crises épidémiques n'y sont évidemment pas étrangers.

De façon générale, le XVI^{  me} siècle est dominé par trois courants : mystique, humaniste nouveau et un certain réalisme. A côté de l'esprit de contemplation et d'action sensible ou sentimentale auquel se rattache Corr  ge dont l'influence sera déterminante sur l'imagerie des deux siècles suivants, associé à un progrès du mysticisme parmi les populations inquiètes et    un sentimentalisme populaire dans l'art sacré, un grand art sensuel et païen accompagné d'un courant la  ique et profane en peinture prend son essor (Francastel, 1965, pp. 336-347). La Renaissance classique avait déjà donné par le mouvement, le clair-obscur, la couleur et la mesure, l'harmonie enfin, leur ampleur figurative aux œuvres picturales.

Le XVII^{  me} siècle est marqué par deux courants essentiels : le baroque et le classicisme. Selon la tradition esthétique classique (Junius ou Félibien au XVII^{  me} si  cle⁵²) et ce jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle, la bonne peinture consiste, comme la bonne poésie, en une imitation idéale de la nature humaine en action. Les meilleurs peintres ont donc pour tâche d'exprimer une vérité générale et non locale (Rensselaer, 1991). Depuis Aristote et Horace, il est un lieu commun du discours sur la peinture, celui de l'*ut pictura poesis*⁵³. Si les sources principales des artistes sont les récits de la Bible et les littératures mythiques de la Gr  ce et de la Rome antiques, les sujets présentant une actualité (celle d'une épidémie de peste notamment) seront peints pour leur intérêt universel (représenter le fléau s'abattant sur l'humanité). Même si leurs compositions sont situées historiquement et géographiquement

⁵² F. Junius, *De Pictura Veterum*, commentaires et traduction : C. Nativel in *XVII^{  me} siècle*, né 138, 1983, pp. 26-27 ; A. Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666, Tome 2, 9^{  me} Entretien, p. 458.

⁵³ Horace, Art poétique, v. 361 : "*La poésie est comme la peinture...*". Ce vers est, au XVII^{  me} siècle, infléchi par les critiques en : "*La peinture est comme la poésie ...*". La parenté des deux sœurs est très étroite et les critiques les identifieront, ce qui autorise à parler de "rhétorique" picturale, de "discours" du tableau, etc. Pour un développement sur cette question, l'ouvrage de Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis*, 1991 (1967) est particulièrement éclairant.

(Peste à Rome 1590 ; Peste à Venise, 1576, 1630 ; Peste à Milan 1630 ; Peste à Naples 1656 ; Peste à Londres 1665 ; Peste à Marseille 1720, pour les plus fréquemment représentées par les peintres et pour prendre des exemples sur les trois siècles d'Ancien Régime), elles visent toujours à déployer une grande variété d'émotions humaines, à plaire et à instruire, selon la formule classique.

A ces fins, les artistes s'attacheront à la vérité (au sens le plus élevé du terme) dans leurs représentations de l'action et de la sensibilité humaines. Pour reprendre les termes aristotéliens, la peinture est art de la *mimésis*, une imitation de la nature à l'instar de la poésie. Il s'agit ici de la nature humaine non telle qu'elle est mais telle qu'elle devrait être (Aristote, Poétique IX, 51a et b), la nature saisie comme universelle et nécessaire selon la raison occidentale, autrement dit, élevée au-dessus de tout ce qui est local et accidentel, purgée de tout ce qui est anormal et excentrique afin d'être représentative au sens le plus haut. La notion d'historicité et de contingence de cette « nature » est relativement récente, et non encore dominante.

Cette doctrine esthétique de la Renaissance dominera la production artistique ultérieure tant poétique que picturale, et influencera le choix des sujets traités comme l'aspect formel de leurs représentations. Du XVII^{ème} au XVIII^{ème} siècles, l'optique est à la vraisemblance qui respecte les règles canoniques de la beauté idéale. Il ne s'agit pas d'imiter la nature en tant que telle, la pure et simple nature, mais une nature idéalisée par les règles de l'art (Panofsky, 1983, p. 6). La doctrine de l'imitation qui va dominer la production artistique est complexe (Didi-Huberman, 1990, p. 91), mais ne peut être saisie comme un réalisme pictural au sens d'aujourd'hui.

Nous n'entrerons pas dans les débats des historiens de l'art concernant la dualité baroque/classicisme, toujours pour les mêmes raisons d'incompétence et d'inutilité pour notre sujet, mais aussi parce que, inévitablement puisque notre corpus iconographique s'étend historiquement et géographiquement, il serait hors de propos⁵⁴. D'autant que « *les deux styles coexistent et se compénètrent plus qu'ils ne rivalisent dans l'Europe du XVII^{ème}* » (Fumaroli, 1980, p. 26) et que ces grandes catégories ne sont aujourd'hui, au stade où est parvenue la recherche en histoire sociale comme en histoire de l'art, que des simplifications, voire des obstacles pour comprendre les productions artistiques des sociétés de cours européennes, selon les inflexions idéologiques et spirituelles diverses ou les traditions locales. D'autant,

⁵⁴ Pour des éclaircissements sur cette question, voir Marc Fumaroli, *Préface* à l'ouvrage de Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette Littératures, Librairie générale française, 1980, pp. 9-42 ; ainsi que l'ouvrage de Tapié lui-même (*op. cit.*).

également, que si c'est l'Europe catholique qui produit les œuvres de peste dans leur grande majorité, les cités protestantes du Nord traduisent également leurs désarrois, leurs peurs et leurs confrontations au fléau dans des œuvres non moins significatives d'un point de vue anthropologique.

Pour autant, le baroque de la péninsule italienne mérite que l'on s'y arrête parce qu'il est déterminant pour notre étude (à Naples notamment, exemplaire pour le mouvement baroque sur deux siècles et pour les œuvres de peste que nous retrouverons pour les analyser). Ce mouvement esthétique majeur (au point que l'on peut le proposer pour délimiter l'espace européen, à l'Est notamment, dans une conception certes de culture savante mais néanmoins pertinente au moins esthétiquement), semble goûter particulièrement les saveurs noires et convulsives des crises épidémiques, comme d'ailleurs des grandes tragédies naturelles ou sociales qui eurent des répercussions notoires sur les arts (pour Naples encore : éruption du Vésuve en 1631, révolte populaire de Masaniello et répression sanglante en 1647, peste de 1656 qui emporte trois cent mille habitants, plus de la moitié de la population, tremblement de terre violent de 1688 enfin, Fernandez, 1995). La dramatisation des formes et le sentiment religieux sont exacerbés par le compagnonnage permanent de la mort et des catastrophes, par la peur, cathartiques probablement de la terreur qu'elles engendrent.

La peinture napolitaine du XVII^{ème} siècle est, à cet égard, exemplaire de cet expressionnisme brutal accentué encore par l'influence de Caravage (« *ténébrisme, violence, moiteur opaque des bruns et des rouges...* », Fernandez, 1995, p. 14).

L'art baroque fut à l'origine l'expression de la Contre-Réforme au service de laquelle la plus part des meilleurs artistes travailleront à rétablir le pouvoir pontifical ébranlé. Il est certain que l'art de la peste du XVII^{ème} siècle s'inscrit dans cet horizon, sans pour autant s'y enfermer. Du reste, le baroque lui-même ne se développe pas, en Europe, que dans les régions réformées (Allemagne du Sud, Souabe, Franconie et Bavière sous influence calviniste par exemple) visées directement par Rome et les Jésuites ayant compris très subtilement les puissances de l'art sur les populations. Toutes les provinces de la péninsule italienne, la Pologne et même la Russie orthodoxe sont marquées par ce courant baroque, pictural et architectural (Charpentrat, 1964).

Reste que le baroque affectionne particulièrement la peste, et que l'on ne peut que constater ce jeu de correspondances étranges entre un phénomène naturel et un mouvement culturel : violence, pathos, excès caractérisent les deux. La peste est capitale pour comprendre l'essor du baroque (Fernandez, 1995, p. 351), les secousses épidémiques de la péninsule italienne (celle de 1630 que nous retrouvons souvent représentée) trouvèrent un écho dans ce

mouvement que l'on peut définir comme un effort pour représenter l'homme dans sa fragilité, sa finitude, sa caducité en réaction à une vision classique idéalisante toute d'harmonie, de proportions, de construction solide. L'ébranlement des esprits correspond au renversement des corps, réel et représenté et, au fond, nous pouvons nous demander si, après avoir été source du macabre dans l'art aux siècles précédents, la peste ne fut pas à l'origine du baroque⁵⁵. Ces épidémies déstabilisaient les populations et leur instillaient le sentiment du provisoire que les artistes exprimèrent dans ces corps renversés, basculés, perchés en équilibre, bref en miroir d'une condition humaine précaire.

Ainsi les colonnes de peste : celle du Graben à Vienne élevée entre 1687 et 1693 pour commémorer la peste de 1679, une « *Allégorie de la Peste* » où la Foi incarnée par une jeune femme habillée qui brandit une croix vient de terrasser l'épidémie au milieu de la déchéance physiologique représentée par le corps renversé d'une vieille femme, quasi cachectique, d'un réalisme étonnant ; celles encore de Naples, martyrisée par les épidémies au XVII^{ème} siècle, colonnes votives comparables à celle de Milan en 1630, « colonne infâme » érigée par le Gouverneur de Milan suite à l'affaire Piazza et Mora accusés d'être des empoisonneurs, auteurs de peste et boucs émissaires de la ville (Calvi, 1987, p. 20-21). Les œuvres de cette période témoignent, encore une fois, de la violence épidémique, non seulement naturelle de par sa mortalité, mais sociale de par les réactions d'exclusion et le déchaînement des haines et des peurs qui les accompagnent.

Au XVIII^{ème} siècle progressivement, l'imagination, le style, la couleur, l'authenticité, l'originalité et la subjectivité de l'artiste s'imposeront pour triompher avec le romantisme dans la création artistique. Alors que les épidémies de peste s'éloignent, le thème demeure et prend forme expressive selon les écoles artistiques diverses tout en maintenant des constantes sur lesquelles nous reviendrons dans nos résultats. L'esthétique du siècle des Lumières assignera également à la représentation de la souffrance et du pathétique en général, et donc aussi à l'épidémique, les limites formelles de la mesure et exclura la saisie d'une spontanéité réelle du pathétique corporel. Il s'agit de maintenir une distanciation possible à la réception de l'œuvre, sans laquelle aucun regard esthétique n'existe.

Diderot fera ainsi du *Laocoon* antique, la figure exemplaire de l'homme qui « *souffre et ne grimace pas* » (Diderot, 1967, p. 120). La grimace ne doit pas être prise pour la passion et la souffrance doit être stylisée. La brutalité des affects est maîtrisée par une sensibilité, certainement affinée et parfois ambivalente, mais jamais débordante ou convulsive.

⁵⁵ L'hypothèse est du moins largement envisagée par Dominique Fernandez (*op. cit.* 1995), reprise par Boeckl (2000) et nous paraît féconde pour comprendre les sensibilités de cette époque.

Enfin, un troisième point idéologique est nécessaire pour comprendre les influences subies par la production artistique. Depuis la fin du XVI^{ème} siècle en effet, une influence doctrinale, religieuse celle-là, la normalisation tridentine, contraint les artistes et dirige les amateurs dans le choix de leurs acquisitions et de leurs commandes. Le texte solennel en la matière est celui de la session 35 (article V) du Concile : le cardinal Gabriel Paleotti, archevêque de Bologne (1524-1597) participant aux travaux de Trente, s'attacha, entre 1582 et 1594 dans son traité⁵⁶, à préciser et commenter les orientations esthétiques de la Contre-Réforme.

Outre l'iconographie sacrée (plan du livre IV), l'auteur prévoyait de traiter de la peinture profane qu'il accepte dans un but utilitaire et pédagogique, de la même façon qu'il recommande l'exercice d'une prédication peinte nécessaire, notamment aux illettrés. D'une façon générale, alors que la Contre-Réforme condamne le langage emblématique pour son imprécision et sa polysémie dangereuses (notamment dans les *Vanités*, Chevé *et al.*, 1996, p. 229), la stratégie de l'Eglise, des jésuites surtout, consiste à reprendre les thèmes liés au *memento mori*, en les orchestrant dans des peintures spécifiquement religieuses à des fins pédagogiques comparables aux « exercices spirituels » en jouant sur la peur et l'horreur des représentations de la mort, des atteintes, de l'agonie pour utiliser ces tableaux comme instruments de piété. C'est essentiellement prégnant en France (peinture de vanités méditative), en Espagne (utilisation du morbide), plus diffus dans la péninsule et les écoles italiennes et dans l'Europe du Nord, sans pour autant être négligeable.

Ainsi donc, l'art de cette période ne se définit pas comme une fin en soi mais comme un moyen, une médiation au service d'autres fins : édifiantes, pédagogiques, cathartiques, glorificatrices, voire même cognitives (ainsi les mises en scènes anatomiques : Chevé *et al.*, 2002). Au XVII^{ème} siècle, le primat du sujet s'impose comme critère de valeur de la figuration, il y a des sujets nobles, dont la peste fait partie dès lors qu'elle prend une dimension mythique (chez Poussin par exemple en 1630) ou une dimension edificatrice religieuse (les œuvres nombreuses sur l'action et le dévouement de Borromée, par exemple).

Les scènes de peste, que nous pouvons considérées comme narratives dans la mesure où, nous le verrons, elles sont de véritables chroniques de l'horreur, souvent très réalistes, sans pour autant être forcément liées à l'événement épidémique historique, fonctionnent

⁵⁶ Paleotti G., *Discorso interno alle imagini sacre e profane*, traité inachevé, 1582.

rarement comme des images votives à proprement parler⁵⁷. Elles mettent en scène outre le respect de la stricte observance des sacrements pour le salut des malades, la volonté du clergé d'accomplir sa mission au prix du risque. Ces images doctrinales éclairaient la tâche des hommes d'Eglise, particulièrement dans les provinces où l'influence des protestants étaient à prendre en compte. Il s'agissait d'assurer le salut des populations en temps de crise, de rassurer les fidèles et de les convaincre qu'ils étaient « en de bonnes mains ». A cet égard, la théologie tridentine eut un impact décisif sur l'imagerie de la peste, la production graphique et picturale a nettement augmenté au cours du XVII^{ème} siècle. Les thèses de Paleotti prescrivent à l'art les fonctions de servir, d'édifier et d'émouvoir les foules. Les peintres sont investis idéalement de la fonction de prêcheurs dans la mesure où leur langage imagé a le mérite de rendre visible ce qui demeure abstraitement évoqué dans l'oralité ; en cela il est considéré comme souvent plus efficace et l'image devient l'auxiliaire de cet enseignement doctrinaire.

La période baroque a donc été particulièrement féconde dans cette production, nourrie par les changements de perceptions religieuses, les infléchissements des croyances, le déclenchement des réformes protestante et catholique. L'impact de l'influence tridentine se ressent au début du XVII^{ème} seulement dans l'art (Boeckl, 2000, pp. 108-109), le décret du Concile (dans sa dernière session en 1563) est devenue la justification théologique pour tout l'art sacré des siècles suivants, art non idolâtre mais saisi comme moyen essentiel de la foi et du salut. Les historiens de l'art ont largement étudié ce contrôle opéré par l'institution religieuse sur la production artistique⁵⁸, tant au plan de la décence qu'au plan de l'orthodoxie du propos pictural. Les artistes, pour une large part, se conforment aux exigences prescrites de clarté des sujets religieux et de *decorum* à propos de la représentation du corps humain, du code postural comme vestimentaire.

Ainsi, Christine Boeckl fait-elle remarquer que les artistes appartenant à l'Académie d'Art Romain de Saint-Luc, fondée en 1577, sont sous l'égide d'une institution sous protectorat papal (Boeckl, 2000, p. 109). L'auteur affirme d'ailleurs que les artistes du XVII^{ème} siècle ont cessé de montrer les victimes à moitié nues, tourmentées et ont évité de

⁵⁷ Cf. la classification en types différents de notre corpus, III^{ème} partie.

⁵⁸ Nous ne prétendons à aucune exhaustivité sur cette question, mais nous faisons référence aux ouvrages consultés, certes généraux mais de spécialistes faisant autorité sur ce point d'histoire de l'art dans une perspective contextuelle : voir notamment Blunt A. , *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, Clarendon Press, 1962 ; Brown J. , *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^{ème} siècle*, Paris, Gérard Monfort – Editeur, 1993 (1978) ; Tapié V. L. , *Baroque et classicisme*, Hachette, 1980. Nous sommes bien conscients que notre perspective anthropologique ne permet pas d'approfondir la question, mais il nous a semblé nécessaire, pour des raisons déjà évoquées, d'insister sur le rapport entre la production artistique et l'idéologie tridentine et, pour ce, de nous référer à ces ouvrages dans notre travail, au risque que celui apparaisse comme trop général aux yeux des historiens de l'art spécialistes de ces périodes.

représenter les symptômes défigurants (les bubons pesteux notamment). Cette affirmation juste est pourtant à nuancer, nous verrons qu'un certain nombre d'œuvres demeurent plus explicites sur les atteintes réelles des corps et la souffrance infligée.

Nul doute que l'Église catholique a exploité l'avantage des représentations iconographiques en un siècle où l'illettrisme demeure une caractéristique majeure des populations. Durant la Contre-Réforme, le pouvoir catholique use de l'art à des fins politiques de reconquête des régions du Nord des Alpes sous influence réformée et les œuvres de peste constituent une part importante de ce corpus édifiant. Leur raison d'être est alors politique, la figure exemplaire de Saint-Charles Borromée et sa « geste » orchestrée par les commandes officielles l'atteste, nous le verrons lors de nos analyses.

Les peintures d'autel innovantes et impressionnantes, tant dans leurs dimensions que dans leurs compositions, sont exemplaires de cet enseignement catéchétique destiné au plus grand nombre des fidèles. Ainsi les églises de nombreuses villes appartenant aux territoires ou aux zones d'influence des Habsbourg (Autriche, Bohême, Hongrie, Slovénie mais aussi Prague) possèdent des versions de scènes de peste illustrant l'action héroïque de Borromée. A cet égard, les mêmes œuvres font l'objet de lectures plurielles : seulement édifiantes pour les uns, elles donnent à voir et à comprendre, pour les autres appartenant à l'élite cultivée, le sens des messages spirituels.

L'esprit contre-réformiste domine incontestablement la production des œuvres allégoriques de peste du XVII^{ème} siècle, quelles que soient les différences de leurs langages iconographiques. Ainsi, Christine Boeckl situe dans le milieu jésuite d'Anvers des œuvres commandées pour la béatification de François-Xavier (respectivement celle de Rubens⁵⁹ de 1617 : **figure 65** ; et une gravure anonyme allégorique de l'ordre jésuite⁶⁰ : **figure 106**) identifiant métaphoriquement la peste, maladie du corps, à l'hérésie, maladie de l'âme (Boeckl, 2000, p. 125). Nous retrouvons là les notions de corruption, d'excès morbide, de décomposition générale, sur lesquelles nous reviendrons également lors de nos analyses ultérieures. La relation de ces deux œuvres sans rapport stylistique atteste le glissement, la correspondance entre le sens réaliste (peste-maladie) et le sens symbolique (peste métaphore) de la peste.

Certes la finalité générale de l'art de la peste à l'âge classique reste la mise en scène du dialogue entre l'humanité souffrante et le divin. Cette caractéristique n'est pas nouvelle, nous l'avons vu, elle a pris naissance au Moyen-âge, s'est poursuivie à la Renaissance pour

⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 526.

⁶⁰ CF Bases Excel & Access, n° 571.

s'adresser ensuite aux populations dans des messages plus mondains. Les commandes religieuses dominent les œuvres de peste, avec les commandes des princes, même si les donations privées existent. Elles ont orchestré la part iconographique de l'entreprise idéologique et politique de la Contre-Réforme et lui ont attribué une fonction polémique à l'égard du protestantisme.

Certes toutes ces œuvres de la période baroque ne sont pas des sermons visuels, et ne s'épuisent surtout pas en cette fonction édificatrice et dogmatique autour de la thématique de « la bonne mort ». Mais il est clair que leurs aspects formel et stylistique s'ordonnent à un projet cohérent et finalisé. Celui-ci requiert de la part des artistes une soumission à l'exigence de lisibilité que la rhétorique codifiée des gestes et celle des expressions des corps et des visages, comme celle des motifs stéréotypés, contribuent largement à servir.

L'ensemble iconographique des œuvres de peste de cette période traduit un monde idéalisé auquel la réalité de la peste sert de prétexte, non uniquement et exclusivement, mais certainement au plan idéologique. Bien que ces images donnent à voir les corps affligés par l'épidémie, les cités bouleversées ou les populations détruites, elles ne servent pas la mise en scène réaliste de l'affliction des victimes et le macabre de l'horreur, de la désolation et du malheur. Elles s'inscrivent dans une vision relativement optimiste de la promesse de la vie éternelle plus que dans l'horizon tragique de la mort et de la finitude humaine.

De fait et concernant également la saisie de ces messages artistiques, l'élite des lettrés doit apprécier les œuvres en fonction de leur fidélité aux textes bibliques ou littéraires traditionnels, selon un rapport intellectualisé aux œuvres qu'elles soient baroques ou classiques. Chez Poussin par exemple, la perception de l'œuvre picturale est assimilée à un acte de lecture.

Mais cette esthétique n'est pas réservée à la France et à son académisme⁶¹, l'esthétique italienne de la Renaissance en porte les antécédents (Baxandall, 1971 & 1985). Cette idée selon laquelle il y a une étroite dépendance entre les deux « sœurs » (littérature poétique et peinture) est un topos de la tradition savante (Heinich, 1993, p. 141). Mais il s'agit ici de l'approche cultivée, d'une intellectualisation du regard sur les œuvres qui dominera jusqu'au

⁶¹ Au XVII^{ème} siècle, selon la statistique de Nathalie Heinich (1993, annexe 4, p. 241) les peintres français sont 2105, dont 178 académiciens, 1820 non-académiciens, 80 exerçant à l'étranger (essentiellement Italie : 73) et 27 appartenant à un ordre religieux (chiffres à considérer *a minima*). La création de l'Académie date de 1648, et son influence en France, mais aussi à l'étranger pour les raisons d'itinérance tant des peintres que des œuvres ou des commanditaires, a largement dépassé la peinture officielle, bien évidemment. Parmi ses fondateurs (24 recensés en 1648), dont 13 sont peintres d'Histoire, au moins 5 ont, selon notre corpus, exécuté des œuvres de peste. L'institution académique se poursuivra lors des siècles ultérieurs, avec plus ou moins d'influence selon les périodes et les transformations du statut des artistes, au XIX^{ème} siècle notamment. A cela s'ajoute les académies de Province, 35 créées de 1676 à 1789 (Heinich, 1993, annexe 15, p. 257).

milieu du XVIII^{ème} siècle, et qui contribue largement à établir la hiérarchie des genres en donnant à la Peinture d'Histoire et Religieuse sa primauté.

Or, c'est dans ce cadre qu'existent les œuvres picturales et graphiques de peste, ce qui explique que de grands artistes de cette période les aient traitées. Les crises épidémiques de peste semblent avoir pris une dimension sublime, avoir été sublimées par les représentations artistiques, alors que la famine ne constitue pas un sujet noble et est peu traitée, la guerre ne l'étant qu'indirectement, plus évoquée par ses héros militaires ou politiques que directement traitée dans ses effets sur les populations, bien évidemment parce que liée aux actes héroïques des grands personnages historiques ou à la glorification du pouvoir. Du reste, alors qu'à cette époque ce sont les genres mineurs qui représentent le réel, ce réel tragique de la peste y échappe, nous l'avons vu précédemment. Pour autant, les spectateurs non savants, non lettrés, ne restaient pas insensibles à ces œuvres d'autant qu'elles ornaient souvent les autels des églises et étaient donc fréquentées : les mises en scène du pathos de la souffrance, de l'horreur, du tragique, de la violence épidémique s'offraient aux projections cathartiques et à la participation émotive et compréhensive. Ces œuvres remplissaient alors le contrat de « toucher et instruire » cher à la représentation de la finalité de l'art de l'Ancien Régime.

C'est là aussi une particularité paradoxale du sujet de la peste dans l'art, pour ce qui concerne les scènes des corps atteints, réalistes ou idéalisés : l'utilisation des effets de coloris (science des lumières et des ombres, art du modelé, mise en évidence des volumes par la lumière, rendu des valeurs par la maîtrise du clair-obscur et du dégradé des tons) se conjugue aux traits du dessin et, par là, sont exemplaires de cette fusion du trait et de la couleur, les deux opposés de la querelle esthétique traditionnelle de cette époque nous le verrons dans les œuvres sur ce thème de Poussin et de Rubens par exemple, dont l'histoire de l'art fait les deux protagonistes exemplaires de cette querelle, pourtant déjà ancienne (Baxandall, 1985 (1972), p. 138-139).

Un autre paradoxe concerne la majeure partie des œuvres de peste : alors qu'elles mettent sous les yeux les spectacles désolants des hécatombes, de la souffrance, de la mort et de la désorganisation à l'œuvre par l'ampleur et la violence de la maladie, alors que le regard d'aujourd'hui est provoqué par un réalisme des scènes et des corps parfois à la limite du supportable, ces œuvres classiques ou baroques répondent à cette conception de la représentation mimétique qui n'équivaut nullement au réalisme tel que nous l'entendons. Reste que certaines œuvres, issues d'autres courants picturaux (flamands, caravagesques, baroque tardif, etc.) que celui de la doctrine académique classique, donneront des œuvres de peste tout aussi puissantes par leur fidélité au réel, leur densité expressive.

De même, et c'est là encore une particularité paradoxale, si la distinction entre public et commanditaires de culture savante, propre au clergé et à l'aristocratie, et une certaine ignorance de la culture populaire demeure un fait historique certain de la réception des œuvres (Tapié, 1980), les recherches historiques récentes ont montré qu'il ne s'agissait pas de deux aires culturelles cohérentes, exclusives l'une de l'autre, ni étanches, même si, en France, les tensions entre l'alliance des élites et de l'Etat et les sensibilités populaires existent (Muchembled, 1991). Les croyances, les sensibilités comme les lectures traversent souvent les frontières sociales, particulièrement lorsqu'il s'agit de sens accordé ou recherché aux maux.

Partant, les expressions iconographiques de l'épidémie ne ressortissent pas davantage du baroque parce qu'il exalte la sensibilité et l'excès, et correspondrait mieux, de ce fait, aux secousses épidémiques, que du classicisme. Parce que la peste constitue dans la réalité comme dans les imaginaires et les sensibilités une figure du malheur dont la part « magique » (sociale - au sens de Marc Augé, 2000, p.43) et les impacts de tous ordres ont été et sont encore déterminants, elle a suscité des expressions diverses et complexes. Parce que les parts symbolique et religieuse sont tout autant prégnantes que les parts biologiques et démographiques de la maladie, les œuvres de peste de l'Ancien Régime transcendent ces catégories esthétiques et historiques (pour autant que l'on veuille y avoir recours) par leur spécificité et leur variété.

Dès lors, il ne sera pas question, dans les oeuvres de peste, jusqu'au XVIII^{ème} siècle du moins, d'imiter la réalité concrète et vécue mais bien la vérité de cette réalité pour les esprits du temps, vérité de cette nature humaine en proie au fléau. Tout l'art du peintre consistera à rassembler sur sa toile unique les éléments épars et divers du corps épidémique (cité, agonisants et cadavres, corps en fuite ou foudroyés, rats parfois, groupes récurrents symboliques...) non dans le souci de l'exactitude des faits historiques et encore moins pathologiques (les bubons, par exemple, sont surtout présents dans les représentations de Saint-Roch⁶² bien qu'ils le soient aussi sur d'autres corps) à l'âge classique, mais bien à des fins d'émotion et d'édification, conformément à la finalité de la peinture. Rendre sensible la vérité du fléau par excellence: l'épouvantable spectacle d'une hécatombe dont les origines,

⁶² Saint-Roch, protecteur et guérisseur de la peste, fait l'objet d'une iconographie considérable. Contemporain de la "Peste Noire" et de la danse macabre, Saint-Roch fut l'ultime recours d'une humanité occidentale décimée. Dans l'iconographie traditionnelle les éléments de représentation codifiés se retrouvent : la besace et le bourdon du pèlerin; le chien charitable, le bubon enfin en haut de la cuisse. Dans la plupart des représentations, le bubon est désigné du doigt par le saint, le manteau écarté. Une étude iconologique du corps atteint mais sauvé et sanctifié sera l'objet d'un passage ultérieur de notre analyse.

interprétées comme surnaturelles, et les effets dévastateurs certains, ne laissent guère aux hommes le choix qu'entre la psalmodie du *Miserere*, la plainte de leur condition ou une expression cathartique.

Quoiqu'il en soit des influences artistiques différentes et des codes esthétiques variables qui déterminent la création des oeuvres sur l'épidémie, toujours la terreur, l'obscurité du mal et sa puissance, le désordre et l'horreur, sont présents, indices du sublime en art (Saint-Girons, 1990) et indicibles compagnons de la peste. Dans l'Ancien Régime, sans que ce cadre ne soit strict ni exclusif, la représentation de la maladie, de la souffrance, est orientée par une finalité double. D'une part elle répond à l'exigence d'une reconnaissance des situations narratives significatives, d'autre part, elle doit susciter chez le spectateur une émotion correspondante à l'intensité pathétique du récit.

Ainsi, Diderot, commentant « *deux sommets de la peinture religieuse* » sur l'*Epidémie des Ardents* (Salon de 1767, XI, 1967, p. 127-133), nomme-t-il ces œuvres « *deux grandes machines* » (*op. cit.* p. 127). C'est dire la puissance des effets produits, valorisée par le critique comme expression du sublime, que celui-ci soit dans l'harmonie, la paix, le silence pour l'un⁶³ ou que ce sublime consiste dans le caractère sombre, bouillant, mouvementé pour l'autre⁶⁴.

Pourtant, la peinture chrétienne de la souffrance et des maux, dont l'art de la peste fait partie, s'attache davantage à exemplifier, assure une fonction édifiante plus que descriptive. Ses représentations triomphent dans les tableaux consacrés au *memento mori*, à la passion du Christ, aux *Pieta*, ou encore à la *Mater dolorosa*. Cette perspective d'emblématisation d'une condition humaine marquée par la violence, les maux, la mort est déjà ancienne mais elle se poursuit dans la modernité et certaines représentations des *corps de la Contagion* lui appartiennent.

Une autre perspective, surtout à partir du XVII^{ème} siècle, représentera les corps souffrants, atteints ou à l'agonie, ou encore en cadavres, comme lieu effectif des passions, de la dégradation qui prendront des formes expressives standardisées. Ces images emprunteront à une sorte de répertoire du pathétique, sous l'influence du mécanisme cartésien. « *La représentation du corps va permettre d'explorer une pathétique anthropocentrique, libérée de toute allégorisation* », écrit Jean-Jacques Wunenburger (1996, p. 59)⁶⁵.

⁶³ Œuvre de Vien, chapelle du transept de Saint-Roch à Paris.

⁶⁴ Œuvre de Doyen, 2^{ème} chapelle du transept de Saint-Roch à Paris.

⁶⁵ Nous tenons à remercier ici Jean-Jacques Wunenburger pour la communication personnelle de ses travaux sur cette question et pour ses remarques fécondes et stimulantes sur l'idéalisation du laid et de l'horreur.

Concernant les œuvres de peste, ces deux perspectives existent et sont pertinentes, elles sont même mêlées parfois dans des œuvres particulièrement riches et complexes, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles notamment, nous le verrons ensuite.

Il reste que ces atteintes, sous leurs formes à la fois pathétiques et pathologiques exposées au regard, provoquent émotion et non répulsion, horreur et non dégoût, même si elles bouleversent profondément. Elles suscitent l'interrogation et la pensée à travers l'intentionnalité spirituelle, intellectuelle et sensible qui les anime, plus qu'à travers le caractère événementiel et singulier du vécu.

III – Période contemporaine (1789 à nos jours) : modernité d'un régime du mal ?

Cette période peut paraître paradoxale concernant les représentations du corps épidémique pestiféré, à bien des égards. En effet, la flambée épidémique qui a ravagé Marseille et une partie de la Provence en 1720-1722, puis les crises sicilienne de 1742-1744 et moscovite de 1771, marquent les derniers « *incendies* » européens du fléau⁶⁶. La réalité de ces ultimes crises, sans être négligeable aux plans démographique et épidémiologique comme au plan esthétique et des sensibilités, ne peut constituer pour autant l'incitation principale à la production artistique et graphique. Certes, nous le verrons⁶⁷, leurs échos dans les représentations seront déterminants mais la peste a concrètement déserté l'Europe au cours du XVIII^{ème} siècle et la confrontation effective des populations à sa réalité s'efface.

Pour autant, l'ombre portée du fléau assombrit encore les Lumières, sinon en s'emparant des corps, du moins en hantant les esprits. D'une part, parce que les pestes n'étaient pas les seules épidémies qui sévissaient en Europe au XVIII^{ème} siècle, que les « *fièvres malignes et pestilentielles* », la dysenterie, la variole atteignaient les populations (Lebrun, 1987, p. 356-361). Leurs présences concrète et imaginaire, même si elles ne sont pas clairement identifiées dans la nosographie médicale, et peut-être aussi en partie pour cela, sont constantes. D'autre part, en raison d'une inscription forte dans les esprits non seulement des dernières crises historiques, mais de leur effet de réalité dans les mémoires et les imaginaires collectifs. Le nombre des œuvres iconographiques de peste en atteste, comme la poursuite du thème dans la production artistique.

⁶⁶ Cette expression est utilisée non seulement par les historiens actuels, mais également dans certaines chroniques du XVIII^{ème}.

⁶⁷ Nous étudierons plus loin les résonances iconographiques de la Grande Peste de Marseille notamment, qui constituent un corpus important s'étendant sur trois siècles (entamant aujourd'hui le quatrième par des œuvres graphiques et picturales toutes récentes).

Le fait de l'effacement de la peste en Europe est majeur pour notre problématique puisqu'il libère, en quelque sorte, les œuvres d'une fonction de témoignage direct historique, fonction certes non négligeable mais qui, lorsqu'elle est exclusivement privilégiée, rate à la fois la nature essentielle des œuvres et leurs sens en temps que représentations artistiques ou iconiques, qui les enferme également dans le rôle mimétique le plus pauvre, relativement stérile quant à leur étude. Les œuvres, nous l'avons vu, ne se limitent pas à n'être que des témoignages, elles engagent un rapport réel des populations aux crises épidémiques et aux maux. Elles ont des effets de réel sur les populations qu'elles sensibilisent, comme également des effets cathartiques, mémoriels, sémantiques qui ne sauraient être négligés pour peu que l'on veuille comprendre dans leur globalité les crises et les hommes qui y sont confrontés directement ou indirectement. Elles traduisent le réel épidémique mais le produisent et l'informent également pour une part, celle des échos sur les mentalités comme des effets de leur réception, au moins.

Progressivement, à partir du XVIII^{ème} siècle, la peste est devenue dans les esprits et les représentations, archaïque mais non caduque. Nous pourrions même dire que, paradoxalement, c'est sa persistance sous des formes d'expression multiples et non son obsolescence qui la caractérise dans la modernité. C'est incontestablement le métaphorique, l'analogique et le commémoratif dans les reviviscences, qui réactivent le sujet dans la période contemporaine : la peste fait retour dans les représentations iconographiques comme présence de l'inactuel.

Le contexte de cette dernière période contemporaine peut être saisi selon les trois axes précédemment utilisés : celui de la réalité des crises épidémiques autres que la peste en Europe, mais aussi de l'émergence de la troisième pandémie⁶⁸ qui appartient à la toile de fond de la modernité bien que ses échos sur les représentations soient minimes comparés à d'autres phénomènes de crises européennes ; celui des sensibilités et des croyances, de la *doxa* et des discours scientifiques comme des réponses et des comportements des populations face aux secousses ; l'axe des conditions et des caractéristiques de la production esthétique, enfin.

A - La trame factuelle

⁶⁸ Cf : Introduction.

Sur fond de réalisation de l'effort prométhéen de maîtrise de la nature par la rationalité technique, dans la religion du Progrès et du bien-être, dans la systématisation des politiques étatiques de contrôle de la santé des populations, sur fond de sécularisation et de désenchantement, la peste est devenue, en Occident, le souvenir tragique d'un temps de plus en plus éloigné, ou bien encore elle est saisie comme la maladie archaïque et « exotique » qui sévit ailleurs, en Orient, dans des contrées reculées considérées comme arriérées.

« *La peste est bien au XIX^{ème} siècle une simple figure de rhétorique, et Chateaubriand ne s'y trompe pas ; la chronique de l'histoire biologique est bien, d'abord, celle des progrès de la médecine* » écrit Yves Lequin (1987, p. 409), certes, en ce qui concerne l'histoire des fléaux et des calamités en France, mais cette affirmation peut, sans nul doute, être étendue à toute l'Europe.

La peste disparut en Angleterre après celle de Londres en 1667, en Scandinavie après 1712 à Malmö, en Europe centrale après 1716 en Autriche (Ruffié & Sournia, 1995, p. 124), 1814 et 1816 en Bosnie et Dalmatie (Lequin, 1987, p. 411), en Europe de l'Est après 1771 à Moscou. La peste était restée endémique dans les steppes russes (Astrakhan en 1876), dans l'Empire ottoman, dans l'Égypte et dans tout le Proche et le Moyen-Orient. Les échanges commerciaux et les campagnes militaires et savantes (en Égypte, où la peste sévit en 1799-1801, Bonaparte et l'armée y sont confrontés en 1799 à Jaffa, pour un épisode célèbre et célébré par l'œuvre de Gros, que nous analyserons) donnaient à la peste encore une certaine proximité pour les européens (Marseille fut touchée encore en 1786, mais de façon sporadique).

Pour l'espace géographique et culturel européen occidental, la peste venait d'Orient par voies commerciales et navales, comme un danger exogène. Du reste, ce danger était maîtrisé par les systèmes prophylactiques organisés et les réglementations des quarantaines que les Conférences sanitaires (depuis 1851, encore épisodiques et diplomatiques) visaient à harmoniser (Ruffié & Sournia, 1995, p. 125-126).

Les alertes plus sérieuses de peste durant cette période sur ce continent furent liées à l'explosion de la troisième pandémie (Hong Kong, 1894). Mais pour la France par exemple, les atteintes ne furent effectives et mortelles qu'en 1920, notamment à Paris et à Marseille (comme un bi-centenaire spontané non souhaité⁶⁹). Reste, pour cette période contemporaine

⁶⁹ A Marseille, cette alerte a été perçue comme un retour du fléau et a été investie par les peurs et les imaginaires traduits dans des représentations discursives et iconographiques sur lesquelles nous reviendrons lors de notre analyse.

les autres épidémies, nouveaux ou anciens fléaux, qui maintiennent des pressions diverses sur les populations.

Du XIX^{ème} au XX^{ème} siècles, ces épidémies ont pour nom la variole (ses poussées tenaient dans l'angoisse la fin du XVIII^{ème} siècle, elle fait des ravages en France en 1870-1871 (Werner *et al.*, 1999), la syphilis, le choléra par lequel l'ensemble de l'Europe est touché de 1827 à 1837, puis de 1840 à 1862, et enfin de 1863 à 1875 et 1883 à 1894 (Siegfried, 1960, pp. 72-85), la fièvre jaune notamment en 1800-1821 en Espagne et dans le sud de la France (Siegfried, 1960, pp. 123-136 ; Werner *et al.*, 1999), la grippe en 1889 notamment où elle affecte la partie nord de l'Europe surtout, ou encore la grippe espagnole en 1918-1919 (Werner *et al.*, 1999), la suette militaire de 1801 à 1891 dont la France, l'Italie, l'Allemagne, la Belgique, l'Autriche sont affectées (Werner *et al.*, 1999), la tuberculose (première cause de mortalité en Europe au XIX^{ème} siècle, Werner *et al.*, 1999), la rougeole (de 1900 à 1910 surtout en Europe, Werner *et al.*, 1999) pour les plus prégnantes et mortelles et enfin le SIDA (à partir des années 1980, Grmerk, 1989) pour la plus contemporaine et celle qui a réactivé la dénomination de « fléau » et sa cohorte de réactions et de jugements stigmatisants ⁷⁰.

A cet égard, nous pouvons considérer que le choléra et le SIDA, pour des raisons diverses que nous allons préciser, sont les deux épidémies en résonance effective avec la peste dans les représentations. En effet, leur mortalité, leur diffusion large en Europe, leur impact sur les populations, les réactions et les productions imaginaires et mentales qu'elles ont suscitées comme les productions figurées (artistiques ou simplement graphiques dans le cadre de campagnes d'affiches spécifiques par exemple, Bourdelais, 1987 ;1998), renvoient à la peste. Pour autant, la sélectivité des victimes est davantage marquée pour le choléra (les couches sociales défavorisées) et le SIDA (du moins dans les premières années de l'épidémie, milieux homosexuels et toxicomanes surtout) alors que la mortalité par peste est quasi non-sélective (Signoli *et al.*, 2002).

Cela dit, ces correspondances des trois épidémies, en termes d'impact sur les populations et de représentations, relèvent de caractéristiques particulièrement pertinentes pour nous, mais ne sauraient être exclusives de différences fondamentales, tant pathologiques

⁷⁰ Certaines de ces pathologies existaient bien évidemment avant le XIX^{ème} et ont fait l'objet d'études d'histoire de la médecine, des mentalités ou d'anthropologiques approfondies (Syphilis, Tuberculose : Dutour et al. , 1994 ; Palfi et al., 1999). Cette liste n'est ni exhaustive ni rigoureuse au plan épidémiologique, mais nous n'avons sélectionné que les maladies épidémiques qui purent avoir quelque résonances avec les représentations iconographiques traitées, en raison de la concomitance des dates, des occasions de commémoration ou autres facteurs particuliers. Cela ne signifie pas qu'elles en aient eu forcément, mais ce sont les épidémies qui, par leurs impacts, ont certainement entretenu le rapport problématique des populations au mal et, de ce fait, nourri l'imaginaire des artistes ou suscité leurs expressions. Nous n'aborderons précisément cet aspect qu'à propos des analyses d'œuvres.

que sociales et symboliques (ne serait-ce que la mortalité très différente pour les trois épidémies en Europe, ou encore pour le SIDA, mêlant le sang, le sexe et la mort, un caractère unique, suscitant d'autres images et d'autres représentations du mal, convoquant d'autres fantasmes, d'autres peurs et d'autres errances). Pourtant, Georges Vigarello remarque pertinemment que la presse des années 80 en France utilise la métaphore de la peste de façon récurrente (Vigarello, 1999, p. 288). Du reste, la peste prend la forme de la métaphore et de la métonymie des « nouveaux fléaux » dans les discours informés comme dans ceux de la *doxa*, dans l'iconographie savante comme dans celle de large diffusion, nous en verrons des exemples significatifs dans notre analyse iconographique.

Le choléra au XIX^{ème} siècle, comme le SIDA au XX^{ème} siècle, ont été vécus comme de véritables chocs, dans la stupeur et l'épouvante, comme le retour d'une malédiction protéiforme, « *incarnation pluriséculaire du destin* » dont la métaphore dominante reste « *la mort noire armée de sa faux...* » selon la formule de Chateaubriand (*in* Lequin, 1987, p. 412)⁷¹. Ainsi le choléra va très vite et tue avec autant de célérité que la peste, se déplace dans une dispersion imprévisible et radicale. L'association du choléra et de la barbarie est constante dans la presse et le registre lexical employé est celui de la peste (Bourdelaïs & Dodin, 1987). Les images du choléra réactivent également certains des schèmes iconiques des représentations de la peste et bien qu'associées à la satire sociale et politique, ces figurations expriment également la mort, la monstruosité et la violence du fléau comme l'épouvante, le désordre et l'abatement des populations (voir par exemple la lithographie de Delaporte, « La barbarie et le choléra morbus », *in Journal de la caricature*, BN., publiée dans Lequin, 1987, p. 413, ou encore l'étude détaillée de Bourdelaïs & Dodin, 1987). L'iconographie du choléra reprend largement le thème de la mort-squelette avec une connotation sociale et satirique de l'épidémie.

L'iconographie du SIDA, pour l'étude de laquelle le recul n'est peut-être pas encore suffisant, semble relever de préoccupations plus spécifiques à notre époque et se présente sous des formes graphiques et artistiques différentes (travaux photographiques et cinématographiques notamment, affiches et spots prophylactiques et publicitaires, imagerie des sites Internet, etc.).

⁷¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, (1848-1850). L'auteur évoque « *ces jours de peste* » pour le choléra, l'épouvante et la terreur, mais il distingue pourtant celui-ci de la peste comme présentant un « *caractère nouveau* », qui tient, il est vrai, davantage au contexte social et politique du siècle « *d'incrédulité, de journaux, d'administration matérielle* » qu'il critique et qui, selon lui, donne au choléra sa forme originale et son vécu particulier.

C'est donc davantage en raison des chocs qu'ils provoquent dans les sensibilités et les mentalités des populations, que le choléra et le SIDA ont provoqué une production iconographique qui réactive le thème de la peste, soit dans des œuvres de peste spécifiques (souvent commémoratives mais aussi nouvelles et non liées aux pestes historiques), soit dans des images où la peste est associée aux deux autres maladies, de façon figurative ou symbolique⁷².

B - La trame culturelle : sensibilités, mentalités, imaginaires

Quoiqu'il en soit de ces atteintes, de leurs similitudes et de leurs différences, les épidémies « *changent de lois, au début du XIX^{ème} siècle, même si leurs causes sont, comme auparavant attribuées aux mutations de l'air* » (Vigarello, 1999, p. 197).

A cet égard, le XIX^{ème} siècle est un tournant décisif en Europe.

Tout d'abord, c'est en raison de l'imposition issue des Lumières d'une nouvelle triade idéologique, Raison – Progrès – Bonheur, qui s'est progressivement substituée à celle de l'Ancien Régime, à partir du XVIII^{ème} siècle et cela, en partie, en raison d'un climat économique favorable. Même si cette généralité ne saurait rendre compte de la configuration idéologique de toute l'Europe au même moment, et si, à l'égard de la mise en œuvre des politiques de santé notamment, la France et l'Angleterre⁷³ répondent davantage à cette triade, sur les deux derniers siècles, le malheur épidémique est interprété selon d'autres paramètres, ceux de la sécularisation et de la laïcisation, voire de la déchristianisation, ceux de la rationalité efficace et technique, ceux du bio-pouvoir enfin, selon la terminologie de Michel Foucault. Les catastrophes se rationalisent non sans susciter d'autres peurs, des angoisses renouvelées et de nouveaux désordres.

Ensuite, les progrès scientifiques réels et décisifs dans les domaines biologique et médical des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles (du microscope aux découvertes pasteuriennes notamment pour notre sujet), comme la mise en place des politiques sanitaires attestant la prise en charge de la santé par les Etats, installent une nouvelle configuration des savoirs et des pouvoirs. Les pratiques médicales changent (vaccination, médication, etc.). Le phénomène épidémique prend une autre résonance sociale et symbolique, de fait, une autre réalité. Pour autant, cela ne signifie pas que les représentations de la maladie soit le fruit, pour

⁷² Nous précisons ces liens entre les trois fléaux lors de nos analyses et de nos résultats.

⁷³ Voir notamment à propos de la variole au XVIII^{ème} siècle les analyses de Georges Vigarello sur les pratiques anglaises et la querelle de l'inoculation (1999, pp. 142-148).

tous, d'une vision réfléchie. L'irrationalité et l'imaginaire lui sont consubstantiels, nous l'avons vu.

Enfin, cette rupture épistémique s'effectue également en raison de la mise en place d'une démarche politique et sociale de santé qui confirme au XIX^{ème} siècle, non seulement en France, mais dans toute l'Europe, un devoir d'assistance des populations aux Etats. Comme l'a magistralement montré Michel Foucault (1994a et 1994b), la préoccupation de la santé s'est substituée à la préoccupation du salut et l'horizon s'est modifié : d'eschatologique il est devenu social. L'hygiène de l'âme s'inscrit dans une perspective morale séculière, publique et individualiste à la fois, où l'hygiène du corps devient une préoccupation centrale et croissante. Du reste le moralisme social ambiant moralise aussi la maladie (stigmatisation du syphilitique, du fumeur cancéreux ou du sidéen à la fin du XX^{ème} siècle), l'idéologie bourgeoise désigne les coupables (« *classes laborieuses, classes dangereuses* » ou la « *puanteur du pauvre* » selon Corbin, 1986, p. 167 et Léonard, in Corbin, 1986, p. 174, note 34) et trouve dans la politique d'*hygiène publique* une prise directe sur les corps au nom de la salubrité, du contrôle et de la sécurité publics. La moralisation des maux accompagne les campagnes d'hygiène et les discours éducatifs à finalité sanitaire (Corbin, 1986, pp. 105-129 et 193-205). L'attitude de modernité face à la maladie et à la question médicale telle que Michel Foucault l'a analysée s'inscrit dans une perspective qui fait de la médecine une stratégie depuis la fin du XVIII^{ème} siècle en Occident. Celle-ci est liée aux progrès des sciences du vivant et de la matière dont elle dépend et liée aussi aux discours multiples dans des lieux multiples de pouvoir où la normalisation prend forme et poids (Foucault, 1994, pp. 209-210). La santé est devenue une affaire politique et médicale, plus exactement une affaire bio-politique dépendante de stratégies « somatocratiques », selon la terminologie foucauldienne.

En conséquences, ces relations complexes entre la volonté de moraliser, les impératifs hygiéniques et la visée panoptique de maîtrise des corps en vue d'une exploitation plus efficace par les disciplines (Foucault, 1975) nouent également des liens étroits avec les progrès de la connaissance médicale et plus largement des sciences humaines (anthropologie et sociologie empirique du XIX^{ème} siècle). La médecine préventive est née de la lutte contre les épidémies et les Conférences sanitaires internationales depuis 1851, comme les divers organismes permanents de santé, se sont d'abord préoccupés de la peste, du choléra, de la fièvre jaune (Ruffié & Sournia, 1995, p. 126).

C'est également au XIX^{ème} siècle que l'on parvient véritablement et progressivement à distinguer les différentes maladies épidémiques que l'on désignaient sous le terme générique

de « pestes », ou encore sous les vocables de « fièvres », de « contagion » ou de « flux » selon des critères cliniques, bactériologiques et aujourd'hui immunologiques (Ruffié & Sournia, 1995, p. 131). Ainsi la variole est encore appelée « la peste », en 1810, par un médecin qui pratiquait la vaccine à Nancy (Vigarello, 1999, p. 202).

Les épidémies du XIX^{ème} siècle sont interprétées en termes socio-économiques. La mortalité est liée au degré d'aisance des populations et les atteintes biologiques seront liées aux conditions économiques d'existence et à la précarité comme à l'état de l'habitat, de l'urbanité et de la promiscuité. L'obsession sanitaire est conjuguée à la conviction que des rapports significatifs existent entre la mortalité cholérique et les conditions de vie des classes laborieuses. Ces liens sont établis par les textes politiques et administratifs, évoqués fréquemment par la littérature romanesque du XIX^{ème}, confirmés par les discours médicaux.

C'est le cas dans toutes les grandes villes européennes atteintes en 1832 par exemple et François Delaporte cite Duran (médecin mexicain en 1833, lecteur de Broussais qui avait soutenu cette thèse en 1832) : « *Le choléra s'abattit sur les quartiers les plus sales, les plus pauvres et les plus peuplés ; et parmi les habitants de ces rues étroites et fangeuses, il a choisi les hommes affaiblis par la misère, les excès et les privations de toutes sortes* » (Delaporte, 1995, p. 76). Il ne s'agit pas pourtant de lutter véritablement contre cette misère et cette précarité, mais bien de retourner le social en moral : les pauvres ne meurent pas parce qu'ils sont pauvres mais parce qu'ils sont débauchés. Non pas que les hygiénistes ne savent pas que la pauvreté est facteur de mortalité, mais tout en le montrant dans leurs travaux savants, ils ne peuvent le déclarer ouvertement et publiquement. Les nouvelles inquiétudes sont suscitées par « *les zones obscures de la cité* » (Vigarello, 1999, p. 197), auxquelles on associe les lieux *infects*, les exhalaisons putrides, les ruelles étroites et nauséabondes, en construisant un espace social de l'infection qui se substitue à l'espace simplement géographique et vital ou miasmatique.

Ces perceptions auront un écho dans les représentations des corps pestiférés de la contagion au XIX^{ème} siècle, en situant par exemple les ravages de l'épidémie dans les quartiers pauvres et insalubres (iconographie de la peste à Marseille notamment, à partir du XIX^{ème} siècle, nous en analyserons en détail certaines œuvres), à la différence des œuvres du XVIII^{ème} siècle. De même, des échos des représentations savantes sur la contagion se retrouvent dans les compositions des représentations iconographiques et notamment l'accent mis sur l'opacité de l'air, selon des procédés graphiques et picturaux divers sur lesquels nous reviendrons.

Le modèle explicatif de l'épidémie est pourtant encore au XIX^{ème} siècle celui de l'infection suscitée par l'importance accordée à l'environnement (air, eaux stagnantes, lieux putrides, brouillard...) et donc demeure celui de la théorie des miasmes (Corbin, 1986, pp. 25-39). Mais les odeurs mauvaises tiennent davantage aux situations sociales qu'aux situations géographiques, nous l'avons vu. Dès lors, les miasmes sont socialement marqués et ce déplacement des perceptions et des représentations est corrélatif de certaines transformations du discours médical : abandon progressif, mais non définitif jusqu'à la médecine pasteurienne, de l'attention portée à l'air en général, au sol, au climat, aux vents comme au XVIII^{ème} siècle de façon dominante⁷⁴. Pour autant, et ce facteur est déterminant pour les représentations iconographiques, la crise épidémique est signifiée par un climat particulier, non tant météorologique que social : les artistes le rendront de façon significative.

De plus, depuis le XVIII^{ème} siècle (avec Linné notamment) et jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle, la notion typologique de la maladie domine, certes surtout dans les conceptions des experts, mais sans doute aussi en écho avec la tendance de l'opinion commune à saisir les maladies comme des entités, à les métaphoriser voire à les personnifier, en particulier pour les maladies épidémiques dont les atteintes et les impacts sont violents, ravageurs et socialement déstabilisants.

Dès lors et malgré les progrès scientifiques et médicaux de la période contemporaine, les sensibilités et les imaginaires collectifs saisissent encore les phénomènes épidémiques comme « malheurs », y cherchent des justifications d'ordre moral, idéologique ou irrationnel et expriment ces préoccupations, ses peurs et ses interprétations dans l'art comme dans la *doxa*. A cet égard, les représentations sociales sont à la fois des constructions et des expressions collectives qui engagent non seulement des processus cognitifs mais également des mécanismes d'ordre psychique : projections, sensibilités, motivations et investissements affectifs ou d'identification, émotions et traces mnésiques à la fois conscientes et inconscientes (Jodelet, 1999). La forme de production culturelle et sociale qu'est l'art trouve dans ces représentations, nous l'avons vu, des sources dynamiques et fécondes.

Les représentations secondes que sont, de ce point de vue, les œuvres graphiques et picturales (comme celles de la littérature) traduisent essentiellement les interrogations sur le pourquoi de ce qui arrive, sur le sens de l'événement malheureux. Ce type de questionnement demeure la réaction dominante face à la maladie parce qu'elle est une réalité qui, pour chaque

⁷⁴ Même si déjà à cette époque, comme l'indique Alain Corbin, certaines images traduisent la vision d'êtres humains proches de l'animalité dont les odeurs et les humeurs sont nauséabondes par nature, ou par défaut de culture (Corbin, 1986, p. 170).

individu touché et chaque population atteinte collectivement, résonne comme une menace, un déséquilibre, un moment crucial dont nous cherchons le sens pour en réduire la nocivité et le risque en se rassurant (Moscovici, 1992, pp. 307-314 ; Herzlich, 1992, pp. 347-349).

C'est probablement cette tendance qui, en partie, expliqua les résistances rencontrées par le pasteurisme et la théorie de l'identification des germes comme cause des pathologies et à celle de leur mode d'action par l'intermédiaire d'une toxine. Si, comme l'affirment Jacques Ruffié et Jean-Charles Sournia, « ... *au delà du monde médical et des gens cultivés, le microbisme gagna toutes les couches sociales du monde occidental* » (1995, p. 271), force est de constater que dans les représentations cette conviction se mêle à d'autres, moins rationnelles, moins expérimentales mais dont les raisons sont tout autant véritables et partie prenante de la réalité sociale et culturelle.

Trois exemples illustrent cette réalité qui pourrait paraître paradoxale à une saisie positiviste et binaire sommaire, opposant radicalement dans les représentations celles qui tiendraient des théories et des connaissances scientifiques à celles à l'œuvre dans les discours mal informés de la *doxa*. Le premier exemple consiste dans le choix, pour la 2^{ème} Conférence scientifique sur la peste en 1931, d'un logo pour le moins significatif qui conjugue le dessin de la puce responsable de la transmission épidémique et de la mort dans sa figuration traditionnelle, chevauchant la puce dans une version renouvelée du quatrième cavalier de l'Apocalypse. Le deuxième relève de l'utilisation métaphorique récurrente au XX^{ème} siècle du terme de « peste » à des fins idéologiques (« *peste brune* » ou encore affirmation d'un choix impossible et absurde entre « *la peste et le choléra* » pour désigner deux menaces aussi tragiques et importantes) qui atteste la prégnance de la référence à « la » peste comme figure du mal et non simplement comme fait biologique épidémique. Le troisième exemple réside dans l'utilisation ambiguë des « toniques » comme médication face à la maladie. En effet, si leurs vertus thérapeutiques reposent sur des facteurs dont l'efficacité est vérifiable expérimentalement, Georges Vigarello remarque que la publicité médicale vante les vertus mêlées du vin et de ces substances actives contre la maladie ou l'affaiblissement (Vigarello, 1999, pp. 248-250). Ainsi encore actuellement, on trouve dans le commerce en Espagne, par exemple, un vin cuit investi d'un pouvoir fortifiant et prophylactique dont l'appellation renvoie à la peste indirectement, puisque sa dénomination est « *San Roque, Vino Quinado* » et l'image de son étiquette représente le saint prophylactique de la peste dans son iconographie

traditionnelle, le bubon bien évident et rouge sur la cuisse gauche, ostensiblement désigné par le doigt du saint auréolé⁷⁵.

Si la médecine moderne s'est construite en science de la maladie en se dégageant des adhérences religieuses, sociales et subjectives, les représentations de la maladie épidémique restent traversées et travaillées par ces adhérences. Face aux maladies épidémiques et au mal, les sensibilités et les comportements se modifient relativement et pratiquement ainsi que certains schèmes d'appréciation, de représentation et des systèmes symboliques. Pour autant, le choléra par exemple déclenche des comportements et des croyances similaires à ceux de la peste : la cohorte des peurs et des réactions irrationnelles, des stigmatisations et du déni, du soupçon contre les empoisonneurs, les médecins ou les responsables politiques, la fuite recommandée et accomplie, la peur (« bleue » cette fois) dénoncée comme cause de la maladie, des violences identiques, les pratiques de désinfection des lieux et la croyance en la complicité entre les corps en décomposition et les foyers de propagation, que tous les historiens des mentalités et de la maladie mettent en évidence. Ainsi, Jean Delumeau insiste sur le contexte social et religieux des années 1830 pour mettre en évidence le climat de tension en France qui prévaut à l'arrivée du choléra (Delumeau, 1978, pp.180-182).

Le clergé reprend les mêmes raisonnements et les mêmes métaphores qu'en temps de peste lors de l'épidémie de 1832. Les expressions de « *foyer de corruption* », de « *colère du Dieu de justice* », de « *ville du désordre* » pour désigner Paris, de « *vautour... qui moissonne de préférence ces hommes sans frein qui s'adonnent aux excès des passions et des jouissances brutales* » se retrouvent tant dans les sermons que dans les gazettes. Le choléra fait renaître un engouement religieux, en France mais également à Londres, la piété est en recrudescence, même si l'historien précise qu'il ne s'agit là que d'élans provisoires.

La position des Eglises au XIX^{ème} siècle en Europe concernant l'épidémie de choléra est complexe : on retrouve la conjugaison du dévouement des religieux (et surtout incontestablement des religieuses infirmières des Hôpitaux) et de l'accusation moralisatrice des comportements coupables. A l'époque de la découverte de Pasteur, l'Eglise catholique est sur la défensive et en 1864, Pie IX condamne ce que les textes officiels appellent « *les erreurs politiques et les errances philosophiques du temps* », c'est-à-dire le matérialisme, le rationalisme absolu et le naturalisme⁷⁶. L'institution ecclésiastique catholique rendit pourtant hommage au savant pour son spiritualisme et sa contribution scientifique bienfaitrice.

⁷⁵ L'étiquette de ce vin précise que la production date de 1831 ; nous tenons à remercier Madame & Monsieur Carlos Gomez, pour nous avoir offert cette occasion d'en apprécier le double intérêt, scientifique et gustatif.

⁷⁶ *In Syllabus errorum*, cité par Werner & Goetschel, 1999, p. 128.

Du reste, le dévouement des gens d'église comme leurs actions de soin et de charité sont incontestables, en somme l'Eglise est intervenue sur l'aspect humanitaire et social des épidémies, comme sur ses aspects symboliques. Les attitudes de solidarité et de dévouement envers les malades ont été réactivées pendant les épidémies récentes et, confrontée au SIDA, les représentants des Eglises ont bien senti la nécessité de s'interroger sur des questions de société. Cependant ont été réactivées aussi des vieilles interprétations culpabilisantes, des représentations suscitées par les peurs et l'ignorance, la relative impuissance de la médecine et la spécificité du mode de transmission essentiellement sexuel du VIH. Certes le SIDA fait figure de fléau contemporain dans l'opinion publique, et ce statut lui confère une résonance interprétative ayant partie liée avec les représentations de la peste.

En effet, les ravages actuels du SIDA, pour présenter des caractéristiques originales (biologiques, pathologiques et sociales) ne sont pas exempts de traces de cet ancien régime du mal, à plusieurs égards. La nécessité pour notre travail d'en évoquer quelques unes tient au fait qu'un certain nombre d'œuvres contemporaines sont liées à son irruption et au traumatisme qu'elle a suscité⁷⁷.

L'apparition de la maladie au début des années 1980 dans les pays industrialisés où la crise économique sévissait, a accru le désarroi des populations, d'autant que les parades thérapeutiques ne furent ni rapides ni efficaces. Qu'il s'agisse de stigmatiser les comportements déviants, d'invoquer le châtement divin en raison de l'accroissement des péchés, de la turpitude ou de la trop grande négligence morale, bref de considérer le SIDA comme une affection mortelle due à une faute, certains discours des Eglises ont orchestré la culpabilité responsable et le malheur comme rançon de la faute morale (Werner & Goetschel, 1999, pp. 130-132). Reste que d'autres discours et surtout d'autres actions ont fait preuve de compassion et de préoccupation de soins véritables ou de secours moral.

On retrouve dans cette ambivalence les deux convictions à l'œuvre déjà sous l'Ancien Régime chrétien en Europe, bien que le discours culpabilisant soit alors prééminent, qui saisissent la puissance divine soit comme punitive soit comme miséricordieuse. Dieu vengeur ou Dieu d'amour et de bonté, homme coupable et pécheur justiciable d'un monde mauvais, ou homme sacré et conçu comme bien inestimable parce qu'œuvre du divin, quelle que soit son orientation sexuelle ou son choix de vie. Au reste, ces discours ambivalents appartiennent aux

⁷⁷ Nous ne saurions étudier pour autant dans le cadre de ce travail l'iconographie du SIDA, qui, par ailleurs, mériterait une analyse spécifique. Nous nous contenterons d'évoquer seulement des œuvres de peste en liaison avec le nouveau fléau, puisque c'est ainsi qu'il est désigné, y compris dans des publications scientifiques nombreuses. Ainsi, par exemple, certaines affiches prophylactiques renvoient visiblement à la peste et à sa symbolique (CF : l'artiste coréen Young Gu dont parle Boeckl, 2000).

trois Eglises monothéistes : ainsi, lors du colloque « Sida et religion » de Dakar en 1997, le président d'une organisation musulmane déclara « *qu'il faut dire et redire que le SIDA doit être considéré comme une maladie et non comme un péché et que même s'il y a péché, c'est une question entre Dieu et le pécheur.* »⁷⁸

On ne peut pourtant pas revenir à la trilogie de l'Ancien Régime pour autant, même si le choléra comme le SIDA manifestent d'abord l'expérience concrète d'une impuissance collective en un temps de conquête ou de puissance prométhéenne, d'industrialisation, de raison technique et bio-politique efficaces. Mais la moralisation des maladies n'en demeure pas moins constante et l'association entre épidémie (peste ou choléra, mais aussi syphilis et SIDA) et débauche, excès, désordre, culpabilité constitue cette trame de fond analogique des représentations.

Le mécanisme punitif s'est peut-être naturalisé au moment du choléra (Vigarello, 1984, p. 51), mais, de la modernité à la contemporanéité, l'épidémie, comme matrice ou structure dynamique par delà ses formes diverses et en raison de ses constantes sociales, psychologiques et morales (effets et impacts, comme représentations et réponses), a fondé non seulement l'ancien régime de la maladie en même temps qu'elle a produit une certaine configuration du savoir thérapeutique et du statut de la médecine (Herzlich & Pierret, 1984) mais également un régime du mal dont les résonances se prolongent.

Certes, le spectre du fléau ancien ne résiste pas, aujourd'hui, aux progrès de la connaissance de sa pathologie et des pratiques thérapeutiques dans les pays développés du moins. Mais il semble que le temps ne soit pas encore venu où les représentations passeront d'une éthique de la culpabilité, de l'interdit et de la peur dont les conséquences sont l'exclusion, la stigmatisation et au mieux la pitié ou la tolérance, à une éthique de la liberté et de la responsabilité. De fait, les représentations mentales et iconographiques de l'épidémie puisent en ce fond à la fois archaïque et persistant, sans pour autant pouvoir se réduire à cela et être interprétées uniquement d'un point de vue analogique et parallèle à celui des représentations dominées par l'ancien régime du mal.

Au modèle théologico-politique interprétant le mal comme ayant une origine divine, comme signe de punition sacrée, et sa transmission comme surnaturelle ou/et miasmatique s'est progressivement substitué le modèle bio-politique d'un mal objectivé, mesuré, repérable,

⁷⁸ El Hadj Latif Gueye, président de l'organisation musulmane Jamra, propos cité par Alfred et Hélène Werner & Nicholas Goetschel, *op. cit.*, p. 130.

rationalisé tant dans le savoir médical que dans le projet du pouvoir qui le prend en charge et investit les « *corps dociles* »⁷⁹, socialisant et naturalisant sa transmission.

Mais si le déplacement épistémologique majeur de la modernité dans ce domaine, comme l'a montré Michel Foucault (notamment, 1994), s'est effectué d'une médecine de la maladie à une médecine de la santé, au point que celle-ci soit considérée comme un « *patrimoine collectif qu'il faut accroître et protéger* » (Pierret, 1984, p. 224) et devienne une véritable prescription sociale, cette rationalisation du mal et cet arraisonement des corps n'ont pas, pour autant, conduit à éradiquer des discours savants comme de l'opinion, les appréhensions irrationnelles, les sensibilités et les peurs qui plongent dans la mémoire et l'imaginaire collectifs.

Au reste, nous verrons que certaines des représentations iconographiques qui accompagnent les campagnes prophylactiques ou d'hygiène du XX^{ème} siècle par exemple, ont recours explicitement à des schèmes qui renvoient aux épidémies anciennes et à leurs spectres⁸⁰. Même si les adresses aux sensibilités sont plus positives, moins fondées sur la peur et la culpabilité et davantage sur la compassion et l'action contre les épidémies (mais cette inflexion existe déjà dans l'art tridentin), les ré-appropriations de thèmes iconographiques sont suffisamment présentes pour attester la permanence des interprétations liées aux anciennes épidémies. Il est, à cet égard, intéressant de constater que la volonté pédagogique des affiches didactiques sur le SIDA depuis les années 80 ordonnent des messages qui renvoient à la responsabilité civique (celles des autorités politiques, légales et médicales comme celle des citoyens) et qui, à ce titre, répondent à des nécessités sociales, collectives prises en charge par les institutions officielles. Alors que la production artistique des XIX^{ème} et XX^{ème} siècle atteste d'une relative liberté créatrice des artistes qui ne sont plus les porte-parole des pouvoirs officiels (religieux et politiques), il semble qu'une ré-appropriation idéologique (politique, morale, sociale) soit présente dans les productions graphiques plus récentes concernant le SIDA⁸¹.

⁷⁹ « *Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné* » (Foucault, 1975, p. 138).

⁸⁰ Ainsi l'illustration de l'affiche publicitaire prophylactique contre le SIDA de l'artiste coréen Hwan Young Gu un peu avant 1989 associe clairement peste et SIDA (termes juxtaposés en diagonale dans les deux angles de l'image) en plaçant au centre de l'image la « pénitence de Dieu », renvoyant au thème de l'épidémie comme épreuve et reprenant des éléments iconographiques propres à la peste, notamment ceux de l'œuvre de Nicolas Poussin de 1630. L'artiste associe aussi la représentation de lèvres attirantes et de rongeurs menaçants (voir pour plus de détails, Boeckl, 2000, p. 152, note 247).

⁸¹ Une étude plus fine et plus approfondie des images du SIDA dans leurs rapports à l'iconographie de la peste reste à faire et éclairerait au plan anthropologique la question de la permanence de schèmes représentatifs.

Nous l'avons vu, lorsqu'il s'agit d'épidémies, les sensibilités, les imaginaires, la *doxa* et donc les représentations, ne répondent pas à ces modèles épistémologiques intégralement et distinctement. Des croyances nourrissent les savoirs, des enjeux socio-économiques croisent des pratiques scientifiques et médicales, des facteurs naturels et surnaturels se mêlent aux affects collectifs et aux mesures pragmatiques, le symbolique se conjugue au réel. Si des dominantes d'interprétation et de conception du phénomène et du vécu épidémiques des populations sont repérables et identifiables à des moments successifs, il n'en demeure pas moins vrai que des traces archaïques persistent dans les saisies nouvelles, des constantes de représentations et de réactions plus que de réponses sont évidentes. Au fond, la nature des rapports à la maladie et au mal, bien qu'inscrite dans l'histoire événementielle et contextuelle, a une dimension non seulement permanente, de fait, mais encore récurrente et a-temporelle.

Ainsi, pour le SIDA, le « *scénario du fléau majeur* » (Vigarello, 1999, p. 288) reprend et réactive les caractéristiques traditionnelles de l'épidémie : manifestations de l'inquiétude, projections d'un effondrement social possible et d'une « fin » dont l'horizon n'est plus directement eschatologique mais demeure tragique, celui de l'échec de la société impuissante, de sa « chute » pour reprendre une métaphore théologique que l'on a pu laïcisée en termes de « déclin » ou encore de « catastrophe » ou de « désastre » (Jeudy, 1990).

Ainsi les représentations des fléaux se ressource dans les figures menaçantes du mal à combattre dont la peste apparaît comme l'archétype. Alors que l'actualité est à la gestion optimale des risques de destruction (humaine et environnementale) et par là, nourrit le déni du destin comme un retour fatal des catastrophes, il semble bien qu'un certain retour se fasse malgré tout, du moins au plan symbolique : l'analyse des représentations iconographiques de la peste en l'absence d'épidémie effective ou encore comme liées à d'autres maux permettra de le monter.

Depuis le XIX^{ème} siècle, les sociétés techno-scientifiques et a-religieuses doivent élaborer de stratégies de mise en scène des catastrophes pour mieux les prévoir, les éviter ou les conjurer. Elles sont contraintes de fabriquer leur sens et d'entretenir leur cohésion sociale par des scénarii alarmistes qui renforcent l'efficacité des mesures mais aussi suscitent les défis. Les peurs se sont déplacées, certes, dans le mouvement du progrès au XIX^{ème} et des bio-technologies au XX^{ème} siècle, mais les scénarii cataclysmiques orchestrent les périls contemporains.

Reste, de ces terreurs anciennes, des matrices pour les peurs et les appréhensions présentes, reste de ces luttes passées non seulement un ordre sanitaire et médical mais tout un réseau de comportements et de représentations qui sous-tend l'usage inflationniste de la

métaphore de l'épidémie actuellement (Guillaume, 1984). Il ne nous appartient pas ici d'affirmer un caractère achronique et universel de la peur, par exemple, ou au contraire d'insister sur les disparités historiques des peurs épidémiques⁸². Il appartient aux historiens des mentalités de faire la part du caractère structurel ou non des rémanences de comportements et des natures et des usages de la peur en temps d'épidémie.

Mais si les différences de nature des épidémies ne peuvent autoriser les rapprochements intempestifs et les anachronismes entre elles, il n'en demeure pas moins que la spécificité de chacune des épidémies (peste, choléra, SIDA pour celles que nous avons rapprochées en raison de leurs échos iconographiques mais surtout des réactivations de l'iconographie de la peste à l'occasion des deux autres maladies) n'interdit pas de constater qu'elles présentent des résonances de représentations que nous étudierons plus loin en détail.

Certes l'univers culturel des épidémies a changé, considérablement. D'un point de vue politique, institutionnel et organisationnel (O.M.S. en 1948 et l'apparition officielle symboliquement de la notion de santé, par exemple, définie idéalement et positivement comme un état de complet bien-être bio-psycho-social), d'un point de vue médical théorique et pratique (bio-technologies par exemple), d'un point de vue idéologique et social (désenchantement et désacralisation, notion de risque et de responsabilité individuelle, éducation et publicité davantage tournée vers la prévention des conduites par l'information que vers le discours moralisateur), cet univers culturel de la modernité contemporaine (de la post-modernité ?) s'articule autour de la dynamique d'un individualisme fondé sur la rationalité (Vigarello, 1999, p. 293).

Mais, à l'égard du SIDA par exemple, outre que demeurent des zones d'ombre épidémiologiques, les anciennes croyances et les peurs concernant les épidémies, tant dans les opinions communes que dans les milieux avertis et experts, ont entretenu des illusions et des résistances aux démarches sanitaires et aux solidarités actives et compatissantes. La dramatisation du danger épidémique évoque la violence et la rapidité de l'atteinte et de la propagation, le caractère arbitraire et incontrôlable du phénomène et de sa diffusion, le hasard malheureux, « voire le maléfice occulte » de sa causalité (Paicheler, 1998, p.94). Le registre de la catastrophe est alimenté par des constructions imaginaires et des rumeurs relevant de l'interprétation causale confondant intentions malveillantes ou nuisibles, motifs irrationnels et causes réelles.

⁸² Ce débat est déjà ancien et devenu banal (abordé notamment dans la revue *Histoire*, n°22, avril 1980, par Jean Delumeau, François Lebrun et Michel Vovelle, pp. 106-112).

Les représentations et les croyances traduisent alors cet invariant de l'esprit humain : la recherche d'une cohérence de sens à la maladie, que nous avons déjà évoqué précédemment. Au fond, comme le remarquait Nietzsche⁸³, notre lot de bonnes (ou de mauvaises) petites vérités pratiques et vitales, sur la maladie comme sur le reste, répond à la tendance humaine à se rassurer qui consiste à ramener toujours l'inconnu au déjà connu, à construire des narrations et des exemplarités pour neutraliser les phénomènes dans des histoires, à réduire la part de nocivité des événements vitaux et naturels.

A propos du SIDA et de la perception de la contagion et du risque, Geneviève Paicheler, écrit à juste titre : « *Si on considère la dimension ontologique de cette quête de causalité, il s'agit de tisser la maladie, indépendamment de ses déterminations particulières, dans les grands universaux : le temps (en particulier le lien passé, présent, futur), l'espace (espace réel du monde et de l'environnement, espace symbolique de la maladie), les valeurs fondamentales (l'éternel combat des forces du bien et du mal, de la justice et de l'injustice)* » (1998, p. 96).

Dans une perspective anthropologique ce sont ces échos, ces récurrences, ces correspondances de représentations liées au phénomène épidémique saisi dans une perspective diachronique qui sont significatives de la confrontation des populations au mal, non « par – delà » les faits historiques particuliers mais « à partir » d'eux et « au travers » d'eux. Il ne s'agit pas de postuler, dans une perspective essentialiste, une seule et même nature du rapport des hommes à la crise et au mal épidémiques, comme l'on pourrait supposer au demeurant une peur achronique, consubstantielle à l'homme et permanente, celle de la mort, qui déterminerait elle-même une sorte de réseau universel des peurs⁸⁴.

Certes la « Nature » n'incarne plus, dans la pensée occidentale, cet « Autre » nocif et dangereux, l'absolu du mal comme au XVIII^{ème} siècle : un mouvement d'intériorisation du mal comme de la peur a conduit, au plan social aux divers maux (réels ou fantasmés) de la société et au plan physique aux actions des microbes ou à celle de l'hérédité biologique (Ewald, 1986). Certes la désacralisation, les progrès techniques et industriels comme ceux du savoir scientifique ont transformé les sensibilités et les représentations comme les imaginaires collectifs concernant les maux, mais le mal ne saurait être exclusivement un objet de

⁸³ *Le Gai Savoir*, Paris, LGF, 1993 (1882).

⁸⁴ Il nous semble que le travail historique de Jean Delumeau sur la peur en Occident (1978) conjugue dans le passage du singulier au pluriel cette préoccupation de concilier le concept et les choses, le phénomène a-temporel de la peur humaine et les manifestations quotidiennes et historiques des peurs des populations en fonction des événements.

connaissance et de maîtrise technico-médicale, comme de calculs prédictifs et de stratégies préventives des pouvoirs.

S'il est vrai, d'une part, que la peur et le malheur collectifs de la peste s'intègrent particulièrement au cadre historique de l'Ancien Régime et que, d'autre part, leur traumatisme est profond et durable, on ne peut que constater que les représentations iconographiques sur le thème, postérieures à sa réalité historique, prolongent son impact et semblent traduire la persistance et la rémanence, au travers des images, de représentations mentales et symboliques du mal comme de traces de vécus épidémiques.

L'originalité de la peste comme phénomène historique et épidémiologique à la fois n'exclut pas, précisément, son caractère archétypal et paradigmatique. Ses mises en scène et en signes l'attestent.

C – L'esthétique et les conditions de production artistique

La production artistique de la période contemporaine concernant la peste est essentiellement liée aux besoins commémoratifs ou suscitée par les nouvelles crises épidémiques, par association, analogie ou réminiscence. Pour autant, un certain nombre de thématiques retrouvent une certaine vigueur en raison des mouvements esthétiques nouveaux ou des préoccupations réactivées par les événements historiques de crises (guerres ou régimes politiques) ou les événements scientifiques (découverte de Yersin en 1894) et les sensibilités (à la mort, aux risques majeurs, aux nécessités sanitaires).

Pour autant, il est incontestable que les œuvres de peste sont en nombre moins important⁸⁵ durant cette période, ce qui, au reste, ne les rend pas moins intéressantes. Que ce soit au plan esthétique ou anthropologique, la continuité du thème de la peste dégagé de la réalité historique de l'événement épidémique ou les caractéristiques particulières similaires ou originales des contenus de ces œuvres sont significatives de la prégnance et de la construction des représentations de la peste dans les esprits.

Les mouvements esthétiques européens dominants de cette période, considérés dans leur généralité, sont constitués par le néo-classicisme de la fin du XVIII^{ème} siècle, le romantisme et le réalisme qui suivirent, puis les mouvements caractéristiques des arts graphiques et picturaux qui prennent naissance à la fin du XIX^{ème} siècle et font coexister en parallèle le figuratif encore, sous ses formes traditionnelles ou symboliste, expressionniste, naïve, hyperréaliste avec l'art abstrait (négligeable dans la version de l'abstraction pure pour

⁸⁵ CF : Deuxième partie sur le corpus.

notre sujet). Il ne saurait être question de les caractériser ici en détail. Consciente de la superficialité d'une telle présentation par trop de généralités du propos, nous ne mettrons en relief, dans ce passage comme dans les précédents, que les éléments déterminants qui éclairent nos analyses des représentations des corps de la contagion.

Le néo-classicisme est contemporain d'une période révolutionnaire et s'il reflète les idéaux d'ardeur morale, de gravité fervente, d'idéalisme noble, parfois visionnaire du temps des Lumières en Europe, il n'en demeure pas moins vrai que ce mouvement est travaillé par des contradictions sous-jacentes (Honour, 1998). Ce courant s'impose jusqu'à l'Empire et nombre de ses éléments spécifiques se sont transmués dans l'art romantique (au point que certains historiens de l'art ont assimilé David à un romantique). On peut également reconnaître dans certaines œuvres de l'art pompier du milieu du XIX^{ème} qui s'empareront du sujet de la peste, certaines des caractéristiques de cet esthétique néo-classique. Si nous pouvons, avec Honour, le spécifier comme un mouvement en réaction contre le rococo qui devint très général en Europe et que les artistes français, italiens, germaniques et britanniques interprétèrent avec la conscience d'un véritable renouveau des arts. Une tonalité rationnelle et stoïque colore la nouvelle ferveur moralisante et les œuvres de peste marquées par cette esthétique la traduiront.

Sociologiquement, ce qui caractérise cette période en art, c'est une adresse des œuvres à un public plus large, plus bourgeois, se défiant des procédés picturaux illusionnistes, se méfiant d'une virtuosité baroque qui s'accommodait mal de moralisme et de puritanisme. Les artistes renforcent par là leur rôle éducatif du public en répondant à l'injonction de Winckelmann de « *tremper leur brosse dans l'intelligence* » (citée par Honour, *op. cit.* pp. 22). Esthétique de la fermeté du trait, des couleurs franches souvent sombres, des vues frontales et des compositions claires et rigoureuses. Les thèmes antiques retrouvent une actualité artistique dans les représentations illustratives (Homère, Eschyle, Hésiode et Dante surtout), l'équilibre, la régularité, la noblesse des personnages dans les scènes héroïques sont rendus par le graphisme sobre et puissant des corps (œuvres de Blake, Füssli fin XVIII^{ème} siècle ou au tout début du XIX^{ème} siècle, David ou Girodet, Gros, Giovanni David, Jalabert, Gérard, Dandré-Bardon plus tard ou Goya déjà romantique, pour ne relever que les plus déterminantes de notre corpus).

Au plan esthétique, les traces de la peste ont rencontré dans le mouvement romantique du XIX^{ème} siècle des échos certains. Qu'il s'agisse du choix dominant des sujets historiques ou moraux ou de la déformation expressive des corps et des sentiments exacerbés tendus vers le sublime et l'infini érigés en valeurs des représentations, les artistes rencontrent dans la

peste la conjugaison de tous les excès et de l'extrême fragilité humaine. De plus, les historiens de l'art et de la littérature ont insisté sur la fascination des romantiques pour le passé, leur désirs nostalgiques d'évocation des époques éloignées, comme leurs attirances pour l'exotisme de l'Orient ou la spiritualité du Nord. Les états extrêmes et la démesure, le fatal et la violence, les puissances de la nature et la mort, l'exaltation de la vie comme de la souffrance, comment ne pas les voir dans les charniers de peste et comment alors ne pas privilégier ce thème qui les orchestre dans l'imaginaire ? Tous ces éléments caractéristiques sont en correspondance avec la sensibilité romantique européenne pour laquelle la création des beaux-arts française est un creuset majeur (Faure, 1987, pp. 9-20).

Dans les pays latins de l'Europe, l'art religieux demeure une part importante de la production picturale (art de la Restauration française, art romain et florentin notamment pour les foyers artistiques les plus importants en Italie) et participe à l'imagerie de la peste. Mais le changement du statut des artistes, l'émergence au XIX^{ème} siècle d'une relative indépendance des créateurs à l'égard des institutions et de la modalité économique de leur production en partie libérée du système de commande officielle ou privée, contribueront à diversifier les œuvres. Pourtant, les représentations de peste reprennent des motifs iconographiques traditionnels, réinterprétés par les sensibilités singulières des artistes et leurs propres sentiments et impressions imaginaires. Pourtant également, cette relative autonomie des représentations n'invalide pas l'affirmation des liens entre les œuvres de peste et les pouvoirs (pour ne pas insister sur les correspondances entre les artistes et les imaginaires et mentalités de leur temps, quelle que soit leur originalité expressive).

Ainsi, la période 1800-1860 est marquée par le renouveau de la peinture religieuse en France (Foucart, 1987) et elle est décisive pour notre corpus de représentations, au plan quantitatif et qualitatif, ce qui justifie que nous nous y arrêtions plus précisément. L'art religieux ou spiritualiste est une des constantes préoccupations du siècle, surtout de 1830 à 1860. Certes les caractéristiques dominantes de la production picturale de cette période sont constituées par le passage du néo-classicisme au romantisme puis au réalisme autour de la question du dialogue ligne-couleur (Ingres et Delacroix). La peinture religieuse ne semble pas déterminante donc, d'autant que ce genre restreint fortement l'expression personnelle de l'artiste, ses sujets étant déterminés par la tradition et limités.

Mais la peinture religieuse prend en Europe au XIX^{ème} siècle en compte une exigence aussi générale que diversifiée de spiritualité et sa production en France demeure forte (comme

le démontre les catalogues des Salons⁸⁶ ou les œuvres qui décorent les églises nouvelles que les Restaurations et le deuxième Empire édifient). Les historiens de l'art s'accordent pour saisir le Salon, comme institution officielle, comme la vitrine du goût et des préoccupations dominantes, dans la mesure où le nombre des œuvres exposées va croissant, les artistes y poursuivant l'objectif d'être reconnus, d'en tirer gloire et profit et pour ces raisons, ne choisissant pas leurs sujets au hasard. La classification de Laverdant est révélatrice de la tendance générale du XIX^{ème} siècle qui réunit sous le thème « religieux » dans l'art tout ce qui concerne le spirituel et les évocations des valeurs morales comme la justice, la paix, la miséricorde comme les invocations aux dieux de la mythologie antique (Esculape par exemple, Laverdant, 1864, pp. 89).

La production des tableaux religieux et leur présentation au Salon traduisent les relations de l'Eglise et de l'Etat (Foucart, p. 76-80 : tableau statistique de Laverdant revu, complété et analysé) ; au total et en pourcentage, le nombre des œuvres passe de 3,25 % de 1800-1814 à 6, 27 % de 1848 à 1860, en passant par une pointe de 10,38 % de 1840 à 1848. Avec un changement quantitatif net notamment à partir de la Restauration (dès 1814) montrant que le tableau religieux fait l'objet de commandes et revient en force au Salon, alors que l'Empire malgré le Concordat n'y avait prêté qu'une faible attention. Après une relative défection due à une révolution marquée par l'anti-cléricalisme (1830-1835), les années suivantes correspondent à une grande activité religieuse et intellectuelle, marquée par le catholicisme ultra-mondain et libéral, puis par le Second Empire (surtout la peinture murale et le vitrail des églises).

Ainsi les fluctuations politico-artistiques du XIX^{ème} siècle français en matière d'œuvres religieuses tracent un fil conducteur selon lequel la peinture religieuse est à l'honneur et les œuvres de peste y sont largement liées, nous le verrons dans nos analyses. Foucart affirme que « *les commandes sont moins un acte de force du pouvoir que la reconnaissance d'une demande latente* » (*op. cit.* p. 80)⁸⁷. Les sujets religieux comme les sujets d'histoire ont donc été encouragés durant le XIX^{ème} siècle en France par le pouvoir politique et administratif, et les tableaux de peste en font partie, mais les autorités laissent aux artistes une relative liberté de choix dans les compositions. Les commandes publiques ne

⁸⁶ Foucart cite le bilan dressé par D. Laverdant en 1864, in *Bilan des Salons français, 1699-1864*, Paris, Hetzel, 1864, *op. cit.* 1987, pp. 75-77.

⁸⁷ L'historien de l'art évalue à un budget de 38% des crédits alloués aux commandes artistiques, le montant attribué aux œuvres religieuses, et 18% aux œuvres d'histoire, d'après les données de Pierre Angrand sur le Second Empire, in Angrand P. « L'Etat mécène, période autoritaire du Second Empire », *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, pp. 303-348.

privilégient pas pour ces œuvres une école artistique particulière, l'éclectisme domine, comme une constante du XIX^{ème} siècle selon les historiens de l'art, de même qu'une grande diversité des cas de demandes et une souplesse générale de l'Administration (Foucart, *op. cit.* pp. 86-90).

Nous aurons à revenir sur la préférence et le sens accordés à l'iconographie de Saint-Louis dans ce cadre spatio-temporel sur les représentations peintes de saints et saintes dans les salons de 1800 à 1860. Quantifiée par Foucart (*op. cit.* pp. 98-99), cette iconographie à la fois savante et populaire est particulièrement significative des œuvres de peste : au total, 64 tableaux de St Louis qui situent sa représentation en deuxième position de la quantification.

Dans l'*Encyclopédie* de Migne, véritable somme religieuse de cette époque⁸⁸, le Père Chev , héritier de Chateaubriand, glorifie les actes de charité des chrétiens, puissants ou non, qui enseignent, prient et soignent. Le soulagement et la consolation qu'ils ont apportés contre « *les misères humaines* » de ce monde (Chev , 1856, p.233). L'institution ecclésiale est plus qu'attentive aux productions picturales et graphiques et les dictionnaires d'esthétique chrétienne théorisent sur le beau dans l'art chrétien (ainsi celui de l'abbé Esprit-Gustave Jouve paru en 1856 qui donne la position du clergé face aux questions esthétiques). Il s'agit de christianiser le « Beau idéal » cher à Winckelmann, dans l'esprit réactivé des thèses platoniciennes du *Banquet*, du *Phèdre* ou de l'*Hippias*.

L'idéologie chrétienne poursuit là son édification iconographique et la mise en scène du dévouement contre les maux qui atteignent les populations et la peste en reste alors un thème efficient. Ses scènes permettent de donner à voir les déchirements, les souffrances, les peurs et l'accablement général qui affectent les cités et de mettre en relief le rôle majeur de soutien et d'action salutaire des ecclésiastiques comme des personnages emblématiques en liaison avec les pouvoirs publics. De plus, le goût du public du siècle pour le merveilleux chrétien contribue à susciter ces œuvres de peste afin d'édifier les foules sur la puissance effective et surnaturelle des actes de piété (prières et messes collectives, consécrations des cités, processions expiatoires, etc).

Ces quelques caractéristiques de la sensibilité du XIX^{ me} en France ont constitué un sol culturel propice à maintenir une production des représentations de l'épidémie relativement traditionnelle au plan iconographique. Sensibilité religieuse, sensibilité romantique,

⁸⁸ Nous avons consulté à la Bibliothèque du Saulchoir   Paris notamment le *Dictionnaire d'iconographie* et le *Dictionnaire des bienfaits et beautés du christianisme* de cette *Encyclopédie* de Migne, (respectivement du père C.-F. Chev  et de l'abbé Pétin, publié en 1856) sur les conseils avisés du Père Albaric que nous tenons à remercier à nouveau ici.

sentimentalité qui adoucit les images, ces traits dominants rendent les scènes picturales émouvantes et saisissantes ; souci d'édification et de propagande, exaltation des valeurs traditionnelles ou modernistes suscitent également le choix de la thématique de l'épidémie comme théâtre de constructions emblématiques des personnages héroïques. Pour Proudhon lui-même, le réalisme est d'abord l'occasion d'un enseignement, d'une moralité : c'est dire à quel point l'art est au service des idées et des valeurs dominantes (Foucart, 1987).

Si la France tient une place privilégiée dans cette production iconographique de peste, c'est en raison notamment des politiques expansionnistes coloniales qui la confrontaient aux risques épidémiques et prolongeaient la menace de l'épidémie. Au reste, la production artistique française présente cette caractéristique depuis la fin du XVIII^{ème} siècle et durant tout le XIX^{ème} siècle pour des raisons historiques et politiques : les campagnes napoléoniennes puis la colonisation, mais aussi la Révolution qui, en étant responsable de la destruction de nombreuses églises, a eu pour conséquence le maintien de la production d'œuvres religieuses, alors que le reste de l'Europe était passé à d'autres sujets de façon dominante (Boeckl, 2000, p. 138). De plus, l'Etat français (hormis la période révolutionnaire et celle récente du XX^{ème} siècle) a eu une politique de soutien de l'art religieux et la peste étant un des sujets privilégiés de l'Eglise catholique romaine, les artistes français ont maintenu vivante cette tradition picturale. Le centralisme politique et administratif des instances de pouvoir culturel comme celle de l'Académie des Beaux-Arts, ainsi que le caractère officiel des Salons depuis la création de cette institution artistique, contribuent également à nourrir cette production, depuis le XVIII^{ème} siècle.

Les commandes alors proviennent des institutions et communautés religieuses, du pouvoir politique (commande de Napoléon à Jean Antoine Gros, Salon de 1804⁸⁹) ou administratif (par exemple une commande de l'Intendance sanitaire à Marseille, en 1781, à Jacques Louis David⁹⁰), mais encore, liées au souvenir vif de la dernière épidémie marseillaise très meurtrière, des différentes instances politiques et religieuses de la cité (le corpus marseillais des œuvres de peste est particulièrement important quantitativement et sur la durée, nous le verrons en détail).

Des raisons d'un autre ordre expliquent également la prévalence française des représentations de peste. D'une part, la violence de l'atteinte du choléra sur le territoire français, d'autre part la sensibilisation de l'opinion influencée par les découvertes pasteuriennes et leur diffusion. L'intérêt de l'Institut Pasteur pour les maladies dites alors

⁸⁹ CF Bases Excel & Access, n° 304.

⁹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 358.

« exotiques » dès sa création en 1888 mais aussi les intérêts scientifiques et commerciaux français en Indochine contribuèrent à maintenir dans les esprits et les représentations la réalité de la peste, sous une modalité certes exotique mais bien présente. Par ailleurs, le pouvoir anglais sollicita Alexandre Yersin et Paul Louis Simond en Inde, ce qui contribua non seulement aux découvertes françaises mais aussi au renom des chercheurs français (Brossollet, 1994, pp. 78-112). La peste comme sujet d'études et de préoccupation des pouvoirs scientifiques et politiques était aussi un sujet courant et diffusé dans l'opinion, comme une réalité effectivement liée au commerce maritime. Ces différentes raisons expliquent la permanence relative des commandes d'œuvres de peste, notamment par les services de santé, les pouvoirs publics et religieux ou les instances scientifiques⁹¹ ou encore les particuliers en relation avec les intérêts commerciaux portuaires.

L'art pictural et graphique du XX^{ème} siècle, en se détournant du monde visible, a perdu de son pouvoir d'évocation figurative de l'épidémie. Les représentations contemporaines des corps de la contagion se raréfient. Pour autant, restent, d'une part, les représentations symboliques, dans lesquelles l'allusion métaphorique et la transposition demeurent des moyens privilégiés pour traduire les atteintes et le pathos des populations en temps de crise. Restent, d'autre part, les échos graphiques et picturaux divers que peuvent susciter d'autres épidémies destructrices, nous l'avons vu, mais aussi d'autres crises qui ébranlent les populations (guerres, occupations de territoire, imaginaires et tropes de la contagion pour désigner, dénoncer ou stigmatiser des idéologies ou des communautés sur lesquelles cristallisent les peurs). Ces représentations, à l'image de l'art contemporain, ne sauraient répondre à des dominantes de style ou d'esthétique générale.

Plus exactement, elles reflètent la diversité des tendances contemporaines, tant au plan formel qu'au plan de la nature des compositions, allant des dessins illustratifs d'ouvrages sur une peste historique dans une ville aux graphismes de bandes dessinées, en passant par de grandes fresques de peste connues, réinterprétées par les artistes (à Marseille, où cette production demeure active traduisant une intensité de la mémoire collective), ou encore par des affiches prophylactiques ou symboliques (logo ou campagnes publicitaires sanitaires), aux options graphiques très singulières en fonction de l'originalité des artistes.

Le constat de la permanence des représentations iconographiques sur la peste à l'époque contemporaine, en Europe, ne légitime pas pour autant que nous développons les caractéristiques des différents courants esthétiques qui la traversent : ces œuvres sont trop

⁹¹ CF Bases Excel & Access, n° 425.

éclatées esthétiquement et sociologiquement, en raison d'une transformation des modalités sociales et économiques de la production iconographique. Elles peuvent relever du naturalisme (Louis Duveau par exemple⁹²), de l'expressionnisme (Jenewein ou Schnug par exemple⁹³), de l'art naïf (Ferrara ou Bodin par exemple⁹⁴), du symbolisme (Delaunay ou Jalabert, par exemple⁹⁵), du réalisme traditionnel (Topham ou Duffaut, par exemple⁹⁶) ou encore d'une certaine abstraction (onirique avec Tulloch ; cubiste avec Bernex, par exemple⁹⁷). Par ailleurs, en Italie essentiellement, mais aussi en France, les commandes de peinture religieuse se poursuivent, en se raréfiant (Vacca, Monticone, Magaud, Guillon, Hess, Courmes, Greschny pour les plus récents). Les commandes officielles civiles existent également en France, liées notamment aux politiques d'administration des cités touchées par la peste (Marseille, Apt ou Avignon, Bordeaux, Lyon, Dole, par exemple).

D'une manière générale, nous devons insister sur le passage de la représentation figurative proprement dite, visant le beau par delà l'horreur ou la souffrance représentées, à l'expression qui caractérise les arts visuels du XX^{ème} siècle. Cette rupture s'est effectuée au XX^{ème} siècle, même si un certain mode figuratif des représentations existe encore, jusqu'à aujourd'hui. Il ne nous appartient pas de trancher sur les débats actuels d'esthéticiens et d'historiens de l'art sur la nature exacte de ces courants et de leur impact, nous ne pouvons que constater la diversité de ceux-ci dans les œuvres sur le thème de la peste, surtout si nous y incluons les toutes récentes productions graphiques de la bande dessinée (Lacou, par exemple⁹⁸).

Cette exigence d'expression laisse aux artistes une plus grande liberté subjective pour donner à voir les bouleversements, les hécatombes, les violences épidémiques. Nous verrons pourtant que ces représentations moins traditionnelles reprennent certains des schèmes expressifs de la peste, ceux de la mort et des impressions apocalyptiques, notamment. Il n'importe plus aux créateurs d'aujourd'hui de traduire la négativité du corps atteint et ravagé par la maladie dans une sorte de forme apollinienne qui la rendait plus que supportable en la sublimant, qui la transfigurait en une source de délectation du beau. Il semble qu'au contraire la tendance esthétique actuelle, toute dans l'expressivité, soit « *de restituer un corps à vif, un pathos brut, jusqu'à l'horreur et au dégoût* » (Wunenburger, 1996, p. 58). La suspension de

⁹² CF Bases Excel & Access, n° 111.

⁹³ CF Bases Excel & Access, n°501 à 509 & n° 493 à 496.

⁹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 453 & 477.

⁹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 181 & 348.

⁹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 10 & 263 à 266.

⁹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 573 à 575 & 489 à 491.

⁹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 505.

l'idéalisation plastique dans les nouvelles formes de représentation visuelle (bande dessinée, video, photographie, voire cinéma) se retrouve dans la peinture également.

Il n'est pas étonnant alors que, sur fond de crises épidémiques nouvelles, les artistes donnent à voir des corps déformés, décharnés, délités en des représentations qui privilégient la pathologie ou la tératologie. Dans ce contexte, la peste peut être un thème présent et réactivé parfois même de façon surprenante (sur Internet, un site est consacré à la production poético-graphique de Hunter, dans lequel figure une production intitulée « La peste »⁹⁹). Que l'éviction de « *l'idéalisation belle du laid* », selon l'expression de Jean-Jacques Wunenburger (1996, p. 58), caractérise une tendance de l'expérience artistique contemporaine investie dans les représentations ou les installations dynamiques (par exemple *living art*, ou *happening*, ou actionnisme viennois, 1960-1971) d'un corps dans des états extrêmes traduits dans un réalisme cru, voire obscène ne fait pas de doute. S'agit-il encore de représentation ou bien de présentation dé-esthétisée, incarnant effectivement le *pathos* et la mort dans les corps ? Nous laissons aux interrogations de Jean-Jacques Wunenburger le soin de le suggérer : « *N'est-on pas, dès lors, renvoyé à une expérience originelle de la cruauté, du répulsif, qui plonge encore plus dans l'invivable du mal, au lieu d'en assurer une catharsis ? Qu'est-ce qui peut motiver, légitimer, justifier de tels passages à la limite ?* » (1996, p. 58).

Certes la transfiguration des corps du mal par une intellectualisation symbolique (d'ordre mythologique ou eschatologique) et codifiée des représentations n'a plus vraiment cours aujourd'hui, dès lors qu'il s'agit de rendre visible les atteintes et les défigurations, les souffrances et les déchéances (les artistes de l'expressionnisme et de la Sécession viennoise, Schiele de façon exemplaire dans son expressivité réaliste de la sexualité, du mal être ou de la mort, participaient déjà de cette rupture de paradigme esthétique¹⁰⁰). Le corps contemporain n'est plus traité comme signe renvoyant à une condition eschatologique ou à une histoire sociale, à un type humain ou à l'homme générique, corps à regarder pour l'exalter ou compatir.

Reste que le sujet de la peste aurait pu alors davantage correspondre à cette projection de la souffrance et de la maladie dans les corps puisqu'il ne s'agit plus de figurer ou de décrire ces états, mais bien de les exprimer de manière brute dans la matière, de marquer celle-ci pour dire le mal. Or, force est de constater que cette tendance esthétique ne s'est pas

⁹⁹ CF Bases Excel Access, n° 470.

¹⁰⁰ Voir la monographie d'Egon Schiele, Rosso S. , *Egon Schiele, monographie illustrée*, PML Editions, Paris, 1994 ; et plus largement *Vienne, 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, sous la dir. De J. Clair, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1986.

emparé du thème de l'épidémie de façon majeure et conséquente. Peut-être pour diverses raisons qui tiennent, d'une part, à la dimension collective, populationnelle, de la peste et de ses ravages alors que la modernité du début du XX^{ème} siècle qui exprime les figures du mal par les corps privilégie aussi l'individu et son expérience singulière d'un mal (maladie, mal être, dérégulation, déchéance particularisés) ; d'autre part, cela tient aussi à la distance temporelle entre le siècle et les dernières épidémies, cet écart est incontestablement un facteur de raréfaction des œuvres ; peut être enfin, parce que la peste se prête davantage aux mises en scènes spectaculaires et qu'il ne s'agit plus de spectaculariser les corps dans les représentations mais d'expérimenter par l'art les formes de décomposition des corps et du monde désenchanté dans la chair exposée. Il n'est pas étonnant alors que l'une des dernières évocations françaises de la peste ait été faite par Antonin Artaud et son théâtre de la cruauté¹⁰¹. Le théâtre, écrit Artaud, est « *comme la peste... le temps du mal, le triomphe des forces noires, qu'une force encore plus profonde alimente jusqu'à l'extinction* » (Artaud, 1964, p. 44). Mais d'une part, il s'agit d'un écrit théorique justement et non d'une représentation elle-même concrète et sensible de la peste ou du théâtre. D'autre part, l'expression verbale ou écrite, poétique, théâtrale ou romanesque reste peut-être, au XX^{ème} siècle, une forme privilégiée d'évocation esthétique du morbide dans des représentations cathartiques de la maladie et de la mort¹⁰². Il est vrai que la peste a constitué un terreau propice aux imaginaires des auteurs, et ce depuis l'Antiquité, nous l'avons vu (pour une synthèse complémentaire sur cette création littéraire, outre l'ouvrage majeur de Crawford, 1914 déjà cité, Berruyer-Pichon, 1976, Bourdin 1995¹⁰³).

Quoiqu'il en soit de ses variations (qualitative et quantitative) expressives et formelles, l'unité, la cohérence et la force thématiques de leur sujet : l'épidémie de peste, suffisent à

¹⁰¹ Voir l'analyse de l'inscription de la vie et de la souffrance dans les corps des acteurs, corps archaïques, que fait Jean-Jacques Wunenburger (1996, pp. 64-65) et les pages d'Antonin Artaud in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 21-47.

¹⁰² L'œuvre de Camus en 1947 s'inscrit dans cette forme, mais d'autres évocations de peste dans la littérature du XX^{ème} siècle également, voir Pagnol M., *Le temps des amours*, Paris, Editions de Fallois, collection Fortunio, 1988, p. 273 notamment, ou Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1991 (1968), pp. 121-133, pour ne citer, parmi les œuvres narratives, que celles qui nous paraissent relever d'une mise en scène de l'épidémie comme théâtre révélant les populations humaines ; concernant l'évocation poétique, la revue *Phrétique, langage et création*, consacre un numéro spécial intitulé « Pestes et poisons » dans lequel plusieurs poètes contemporains font de la peste une métaphore et un champ sémantique qui conjuguent pathologie, pathos et idéologie. Ainsi, par exemple, le texte de Colette Klein, « la petite et la grande peste », est-il dédié à Yersin et évoque la peste comme un monstre grimaçant, femme insolente et perverse, démoniaque et séductrice alors que « *leurs bubons, en crevant, infestent les rivières et les eaux dont s'abreuve le peuple* » (Klein C., « La petite et la grande peste », in *Pestes et poisons, Phrétique, langage et création*, n°92, Paris, G.R.P., Printemps 2000, pp. 40-41).

¹⁰³ Ces deux dernières références sont des Mémoires de Maîtrise Universitaire, respectivement de l'UEP de Lettres de l'Université Paris-Nanterre et de l'IEP d'Aix-en-Provence, Université de Droit, d'Economie et des Sciences d'Aix-Marseille.

susciter des correspondances entre des œuvres appartenant, par ailleurs, à des courants esthétiques divers. Cet éclectisme de la période contemporaine, cette dispersion des productions représentant les corps de la contagion nous a conduit à intégrer dans notre corpus des formes d'expression graphique (images de bandes dessinées ou d'illustration d'ouvrages ou d'affiches) qui ne sauraient répondre à des tendances esthétiques véritablement précises et repérables. Elles restent néanmoins, bien qu'en nombre limitées, nécessaires à analyser, nous le verrons dans le chapitre suivant sur les caractéristiques du corpus, pour ce qu'elles traduisent au moins de la mémoire et de l'imaginaire collectifs de l'épidémie, même si leur sol esthétique est négligeable au regard des autres productions.

L'art a pu être saisi comme dévoilement, ne reproduisant pas le visible, il le rendrait visible¹⁰⁴. Les représentations picturales des *corps de la contagion*, quelles que soient leurs différences esthétiques et certainement en raison d'elles mêmes, révèlent le corps épidémique, en donnant une apparence sensible à cet obscur et terrifiant objet de répulsion et d'effroi. « Révéler » signifie d'abord « re-voiler » et ce voile n'est sans doute rien d'autre que la toile du peintre sur laquelle transparaît l'image des corps atteints qui, sans cet écran révélateur, demeurerait enfoui dans les profondeurs de l'occulte, de l'informe et de l'horreur insoutenable.

Comme telle, la mort est, en soi, un irréprésentable. Elle ne peut donc qu'être évoquée par des mises en scène de l'épidémie qu'elle accompagne, suggérée par des procédés picturaux et graphiques repérables, ou dite par analogie, symbolisée dans des figurations terrifiantes et multiples. Quelles que soient les déclinaisons et les variations des « corps de la peste »¹⁰⁵ dans l'iconographie, les mises en scène et en signes du corps épidémique renvoient à cette réalité totalitaire et totalisante de l'épidémie de peste altérant les corps, les populations et toutes les caractéristiques humaines et sociales. Si rien ne résiste aux altérations de la peste, les œuvres, elles, demeurent intactes, comme images persistantes d'une réalité naturelle et humaine tragique effective et/ou symbolique.

Jacques Dariulat écrit : « *De nos passés décomposés, de nos mémoires fragmentées, de nos routes étoilées, se nourrissent les images... Elles tendent un miroir à nos regards effarés de se voir multipliés sans pourtant se reconnaître. Ces ombres sont les nôtres. D'où*

¹⁰⁴ La plupart des réflexions philosophiques esthétiques et celles des artistes, depuis Bergson, ont insisté sur cette vertu épiphanyque de l'œuvre (Heidegger dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1986 (1950) ; Klee dans son *Journal*, Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*, entre autres).

¹⁰⁵ La construction française du génitif nous permet cette expression totalisante pour désigner à la fois les corps des malades atteints de la peste et ceux, métaphoriques, de la peste personnifiée et incarnée diversement.

vient qu'elles nous échappent ?... Quels sont ces morts qui nous regardent ? De toutes parts, ils nous environnent et nous pressent. Il faudrait, pour rassembler ces fragments misérables et essentiels, le miracle d'une réminiscence » (1993, p. 7).

Ces « *morts qui nous regardent* », comme cette mort et cette morbidité qui nous regardent, à partir des représentations des *corps de la contagion*, exigeaient, du regard anthropologique, d'être resitués dans leurs contextes historiques : par des données factuelles, des configurations de mentalité et de sensibilité, des caractéristiques esthétiques.

Dans un article du journal *Le Monde*, l'historien de l'art André Chastel s'attachait aux « *chefs-d'œuvre déconcertants* » de ce qu'il nommait le « *musée noir* », celui des représentations du fléau et de l'horreur qui l'accompagne (Chastel, *Le Monde*, 12 août 1966, p. 7, rubrique « Art et Médecine »).

Ce « *musée* » imaginaire nécessitait d'une part que nous l'informions des contextes dans lesquels il s'est construit, d'autre part que nous nous efforcions de l'enrichir le plus largement possible (en y intégrant le plus de représentations picturales et graphiques possibles et en l'ouvrant à des productions imagées contemporaines), sans prétendre à une quelconque exhaustivité, pour des raisons déjà évoquées précédemment.

Nous avons donc constitué un corpus iconographique dont nous allons caractériser la nature, le mode de constitution et de traitement.

Partie II : Du corpus (Matériel)

L'iconographie nous paraît être un moyen privilégié pour comprendre les relations complexes et dialectiques entre les réalités biologiques, naturelles ou matérielles et les sens donnés comme les regards portés sur elles. Reste que pour être fondée autrement qu'empiriquement, cette iconographie nécessite la constitution et le traitement en corpus, préalablement à l'élaboration d'une grille de traitement en fonction de la construction de traits pertinents.

Que la peste ait été source d'inspiration artistique et ait suscité une production d'une richesse et d'une diversité considérables n'est pas nouveau, mais mérite d'être rappelé. Ainsi pour les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles seulement, le Barockthemen, qui reste pour les historiens de l'art un répertoire-source sans équivalent de la période baroque, atteste une importance relative des œuvres de peste dans la production artistique picturale (Pigler, 1956). En effet, l'ouvrage répertorie au total 173 œuvres distinguées en œuvres religieuses et œuvres profanes, respectivement au nombre de 121 pour la première catégorie et 52 pour la deuxième. Le thème est donc aussi classé comme l'un des sujets profanes du Grand Genre (peinture religieuse et d'histoire). C'est la seule maladie répertoriée dans l'ouvrage comme un thème baroque, constitué d'une quantité importante d'œuvres sur les deux siècles, certes période des plus prolifiques en ce domaine. Ce corpus lié au thème de la peste se décompose en sujets religieux et profanes. La peste est donc explicitement reconnue non seulement comme inspiratrice mais bien comme l'un des thèmes baroques travaillés par les artistes à des fins diverses, thématique suffisamment consistante pour avoir retenu l'attention encyclopédique de Pigler et être référencée comme majeure.

Le répertoire des peintures principales à sujets religieux rassemble tout d'abord les œuvres concernant Saint-Charles Borromée et les pestiférés pour les autels sacrés (maîtres autels) des églises baroques, les bas-reliefs et les dessins sur le même sujet des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles (au total : 47 œuvres, Pigler, 1956, tome I, pp. 439-441). Ensuite sont relevées les œuvres de la même période relevant de l'invocation à la Vierge ou bien à la Trinité en temps de peste (au total : 44 œuvres, Pigler, 1956, tome I, pp. 489-492). Enfin, l'ouvrage répertorie les peintures principales concernant Saint-Roch et les pestiférés pour les maîtres autels, les bas-reliefs et les dessins des mêmes siècles ; il exclut la statuaire et les *ex voto* des particuliers (au total : 30 œuvres, Pigler, 1956, tome I, pp. 460-462)

Le répertoire des œuvres à sujets profanes regroupe, sous la dénomination « Die Verheerung durch die Pest » (la destruction ou l'hécatombe par la peste) 52 références (Pigler, 1956, tome II, pp. 533-535). Nous pouvons remarquer que Pigler catalogue comme profanes toutes les scènes de peste, à visée plus réaliste que spirituelle.

Certes la lèpre ou d'autres maladies épidémiques (syphilis, choléra, typhus, malaria, tuberculose notamment) ont constitué des sujets artistiques ou de représentations artistico-médicales. Mais aucune maladie épidémique n'atteint le niveau de représentations de la peste et ce, quelle que soit la nature des productions. Ainsi, par exemple, en Autriche, on dénombre plus de 200 colonnes de peste (article « PESTE », Iconographie, *Encyclopaedia Universalis*, 2001) ce qui atteste de l'intérêt architectural et sculptural pour ce thème.

Outre cette classification en deux grandes catégories relevant de l'appartenance idéologique des sujets, par la durée, la permanence et l'abondance de ses représentations, la peste a pris place dans les arts figuratifs de trois manières. Ce fait montre qu'elle est reconnue comme un phénomène pathologique et sociologique à part, justifiant une caractérisation très synthétique et vulgarisée sur laquelle nous nous arrêtons quelques instants pour éclairer cette saisie générale :

- la première manière relève d'une symbolique de représentation, autour de l'imagerie des flèches de la peste, lancées par Dieu ou l'un de ses anges émissaires contre les humains. Symboles de l'atteinte et de la punition divine, les flèches se retrouvent essentiellement sur les représentations des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, mais la déclinaison du thème se poursuit tardivement (au XIX^{ème} siècle, nous le verrons avec Delaunay, par exemple¹⁰⁶).

- la deuxième manière relève d'un certain réalisme des représentations constituées par les images des effets de l'épidémie sur les hommes. Ces mises en scène de peste appartiennent à tous les styles (classique, baroque, romantique, néo-classique, réaliste ou symboliste, mais aussi à celui des ré-interprétations actuelles, naïves ou néo-figuratives). L'auteur insiste sur l'aspect contrasté et « souvent ténébriste » dominant des œuvres des XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

- la troisième manière réunit pour l'auteur les images votives, propitiatoires ou commémoratives. Celles des saints protecteurs « spécialisés » (Sébastien, Roch) thaumaturges, des personnages dévots qui ont intercédé pour sauver une cité (Sforza en 1641, par exemple) ou encore des héros religieux ou laïcs qui par leur dévouement eurent une action bienfaitrice contre l'épidémie et pour la société de leur temps (Borromée en 1576 à Milan,

¹⁰⁶ CF Bases Excel & Access, n° 181.

Belsunce en 1720 à Marseille pour les plus connus). Reste, comme appartenant à cette catégorie encore, d'autres mises en scènes héroïques de personnages exemplaires, œuvres à finalité plus politique et édifiantes (Saint-Louis en 1270 à Tunis, Bonaparte en 1798-1799 à Jaffa, Roze en 1721 à Marseille). Il est à remarquer que cette catégorie est largement dominée par la peinture italienne et française, pour des raisons idéologiques déjà abordées et sur lesquelles nous reviendrons lors de nos analyses, mais qui tiennent aussi aux foyers picturaux dominants en Europe durant la période moderne.

Cette classification a son mérite mais nos objectifs de recherche ont montré très vite qu'un certain nombre de représentations tenaient de plusieurs « manières » à la fois. Ainsi, et l'auteur montre cette ambiguïté dans la suite de son article, les représentations qui relèvent de l'illustration des textes antiques ou bibliques, de la mise en images de récits (Raphaël gravé par Raimondi vers 1512 avec citation du chant III du légendaire *Enéide* ; Poussin en 1630 et la peste d'Azoth, par exemple et pour reprendre les exemples donnés) constituent aussi des scènes de peste et mêlent également des éléments symboliques épars (flèches, anges, nuage, etc.). Ainsi de la scène de peste de De Troy à Marseille, en 1721¹⁰⁷, qui répond à un réalisme violent des corps atteints et de la situation de la cité mais auquel se mêlent les anges dans des cieux orageux.

Cette imbrication dans les représentations rend compte de la complexité de ce corpus et rend nécessaire la constitution du nôtre comme répondant, à la fois, au souci de réunir un corpus iconographique suffisant pour en faire une lecture anthropologique significative et au souci de clarification et de maîtrise des données qui les rendent objectivables en une typologie dynamique de lecture.

¹⁰⁷ CF Bases Excel & Access, n° 215.

I – Nature du corpus et définition des objets d'étude

Par conséquent, il s'agissait pour mener à bien notre travail de définir la détermination de notre corpus et, plus rigoureusement, la nature des objets qui le constituent.

A – Images picturales et graphiques

Nos données sont iconographiques et constituées par les représentations artistiques, picturales et graphiques du corps épidémique, tel que nous l'avons précédemment défini. La notion large de représentation pourrait induire, pourtant, que ces données comportent des œuvres appartenant à la sculpture (retables, bas-relief, colonnes de peste, statuaire), des représentations théâtrales et festives (étudiées par Jacqueline Brossollet, 1972, pour celle d'Oberammergau par exemple), ou encore des photographies (celles de la peste en Manchourie, par exemple, appartenant au fonds Mollaret & Brossollet de l'Institut Pasteur). Elles pourraient également relever aussi de l'imagerie du cinéma (*Le Septième Sceau* de Bergman en 1956 ou *Nosferatu le vampire* de Murnau en 1922 ou encore *La chair et le sang* de Verhoeven pour leurs actions pendant la deuxième pandémie ; *La maladie de Hambourg* de Fleischmann en 1980 ou *La Peste* de Penzo en 1992 qui situent l'action au cœur de la troisième pandémie) comme de la littérature (références multiples, poétiques, romanesques ou théâtrales)¹⁰⁸ ou encore se constituer en objets d'art ou décoratifs, de culte ou de croyance, d'usage (*ex voto* privés, bannières de peste, médailles, amulettes, talismans, monnaies, costumes de peste...).

Il n'en est rien. Notre choix s'est limité aux productions picturales et graphiques. Outre la nécessité d'une cohérence des données par leur nature propre (images visuelles figées), notre choix tient aussi à la nécessité d'une cohérence méthodologique de leur lecture (en tant qu'images construites et artistiques transposant l'épidémie) et enfin à la rigueur exigible d'un tel travail. Les représentations picturales et graphiques du corps épidémique

¹⁰⁸ Voir pour une bibliographie détaillée tant les travaux de Crawford R. (1914 ; traduction française J. Brossollet, non publiée, communication personnelle) que ceux de Keys Thomas E. (1944. 32 : 1, 35-56) ou plus récemment, les mémoires de maîtrise (*op. cit.* Berruyer-Pichon 1976 et Bourdin, 1995) ou encore l'étude de Girard R. (2002). Il ne saurait être question de répertorier l'ensemble des œuvres littéraires sur ou évoquant la peste dans le cadre de ce travail, néanmoins, un certain nombre d'entre elles sont nécessairement évoquées, dès lors qu'elles constituent des échos directs ou indirects aux représentations iconographiques (ainsi de celles de Boccace, de Montaigne, de Manzoni, de Defoe, de Camus ou d'Artaud pour les plus éclairantes sur notre sujet).

constituent à elles seules un corpus suffisamment conséquent et riche pour être isolable et fiable.

Au reste, le point de vue sociologique sur l'art (Francastel, 1965, par exemple) insiste sur la nécessité de distinguer entre les témoignages de l'art populaire (statuaire des églises en général, *ex-voto* de genre mineur liés à la production locale, bois sculptés, vignettes religieuses) et les œuvres relevant d'un art savant, appartenant au domaine des Beaux-arts, du moins jusqu'au début du XX^{ème} siècle¹⁰⁹. Certes la multiplication des statuette et des chapelles de Saint-Roch par exemple, dans les régions touchées par les différentes crises épidémiques, est significative de ce besoin figuratif et cathartique de la piété populaire.

Mais le thème de la peste est là également quelque peu original puisque tant les artistes majeurs répondant aux commandes institutionnelles que les petits maîtres ou les artisans obscurs y ont sacrifié. A cet égard, la distinction opérée entre art collectif reflet de la sensibilité moyenne des contemporains et art individuel, produit du génie de quelques-uns (Francastel, 1965, p. 357). Au reste, Francastel fait cette distinction entre production d'un goût individuel et d'un goût collectif en se référant à la différence de nature entre des œuvres comme celles d'un Le Sueur ou d'un Champaigne au XVII^{ème} siècle et celles d'un Rubens ou d'un Poussin, tous les quatre inspirés à différents degrés par la peste.

Cette partition alors ne nous semble pas pertinente pour notre perspective anthropologique. En effet, la nature de ces œuvres de peste comme œuvres de commande indique que, si beaucoup relèvent de ce que Francastel appellerait « *l'art collectif* » correspondant à la commande institutionnelle religieuse ou politique, d'autres et non des moindres, relèvent de ce qu'il appellerait « le génie individuel » (Rubens, Poussin pour le XVII^{ème} siècle par exemple). Cela n'enlève rien à leur qualité esthétique propre remarquable, mais nous commande de les rattacher à la sensibilité dominante des populations contemporaines des épidémies.

Par ailleurs, si le thème traité est identique (la peste), ce qui n'infirme pas la distinction précédente (comme cela pouvait être le cas pour une Déposition de Croix ou un épisode biblique), les mêmes motifs iconographiques se retrouvent largement quelle que soit l'originalité créatrice des artistes (depuis Raphaël et sa *Peste en Phrygie* jusqu'aux œuvres du XX^{ème} siècle mêmes). Ce point invite donc à la prudence et conduit, de notre point de vue, à

¹⁰⁹ Les débats actuels sur la nature artistique des œuvres substituent à la question « qu'est-ce que l'art ? », liée à une saisie essentialiste et normative, celle, plus modeste, de « quand y a-t-il art ? », relativiste et ouverte. Mais, pour intéressante qu'elle soit pour les esthéticiens et les philosophes cette question ne saurait nous occuper ici en raison de notre sujet et de la nature essentiellement figurative ou allégorique des productions qui concernent la peste.

envisager l'originalité individuelle de l'artiste davantage dans la facture propre de son œuvre que dans la figuration proprement dite.

Enfin, il ne nous paraît pas opportun de voir une distinction essentielle entre les produits « *d'une conscience et d'un goût collectifs* » et ceux d'un « *goût individuel* » s'agissant des œuvres de peste. Qu'il s'agisse d'œuvres figurant des scènes épidémiques historiques contemporaines (urbaines, notamment à Naples, Milan, Venise, Marseille) ou commémoratives (Marseille au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles) ou de compositions religieuses (œuvre d'autel par exemple) ou œuvres laïques d'édification, toutes reflètent les sensibilités et l'imaginaire collectifs en raison de la nature même de ce qu'elles représentent : un fléau radical qui touche toute une population dans une sorte de confrontation totalitaire et totalisante qui se décline sur les images, quelles que soient ses croyances, quels que soient les statuts sociaux des individus, les caractéristiques culturelles et politiques de la société.

Pour ces raisons, nous n'avons donc pas sélectionné les œuvres en fonction de critères de sociologie de l'art s'appliquant aux distinctions de goût et de nature des œuvres correspondantes¹¹⁰. Nous ne les avons pas plus retenues pour des raisons d'exceptionnalité, critère bien trop subjectif et corollairement, bien trop convenu¹¹¹. Mais pouvait-on, pour autant, avoir recours à une définition préalable claire et pertinente des œuvres de peste ? La question demeure encore problématique aujourd'hui dès lors que le chercheur a un souci conjugué d'exhaustivité et de rigueur.

La définition même de la nature de nos données nécessite des précisions dans la mesure où la littérature, en la matière, oscille entre le recueil de toutes les productions sans distinction de nature (œuvres picturales, graphiques, objets prophylactiques ou commémoratifs, objets de culte et de piété, etc. ce qui peut se justifier en fonction de la nature même de l'étude : s'il s'agit d'une perspective socio-historique et/ou épidémiologique sur la peste) et le choix tout autant légitime d'un corpus très limité, dans le temps et l'espace pour des études très spécialisées (une épidémie particulière et localisée, une production artistique particulière comme celle des *ex-voto* d'une région précise ou encore celle de la représentation de Saint-Sébastien). La nécessité de construire un corpus cohérent et valide suppose alors que

¹¹⁰ Cette distinction opérée par Francastel nous paraît sinon quelque peu arbitraire, du moins méritant d'être discutée en regard des travaux plus récents de Bourdieu (1979), mais ce n'est pas ici le lieu.

¹¹¹ Sur ce point encore, c'est aujourd'hui un lieu commun pour lequel Pierre Bourdieu a beaucoup œuvré, que les œuvres d'art peuvent se saisir autrement que dans une sorte d'expérience ineffable qui échapperait indéfiniment à toute explication parce que l'œuvre elle-même « opposerait une résistance » de par « sa transcendance » (Bourdieu, 1979, PP. 10-11). Bourdieu insiste sur la possibilité de concilier une analyse scientifique exigeante de ce qui rend nécessaire l'œuvre d'art et le plaisir esthétique ressenti : il s'agit de rendre compte du principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique mais aussi de trans-historique (*op. cit.* pp. 14-15).

nous abordions la question de la définition des « œuvres de peste » picturales et graphiques constituant les représentations iconographiques comme données anthropologiques, puis celle de l'établissement de critères de rétention de ces représentations.

B – Définition et catégorisation des « tableaux de peste » ?

Une réflexion sur la définition problématique des « *tableaux de peste* » a été élaborée par Heinrich Dormeier (1986, pp. 269-306)¹¹² ainsi qu'une analyse de cette dénomination, non sans reconnaître les difficultés d'établissement de cette définition (*op. cit.*, p. 284). Cette désignation selon l'auteur pourrait concerner des œuvres très diverses ; elle semble se justifier d'une part pour des œuvres qui associent des éléments iconographiques caractéristiques de la peste (les saints prophylactiques Roch et Sébastien, la Vierge au manteau protecteur, les malades allongés) mais aussi devoir être confirmée par la connaissance de la nature des commandes (ainsi le triptyque - 1508-1518/19 - du peintre d'Anvers Quinten Massy¹¹³ a été commandé par le commerçant Lucas Rehm de Augsburg qui offrit cet autel en remerciement pour la peste évitée à Lisbonne ; ou encore le tableau d'autel de Cranach acquis par la Confrérie de Leipzig en 1515 sur lequel figurent Marie et Sébastien, entre deux malades de la peste allongés).

Dormeier rend compte de la difficulté d'établir les critères décisifs qui caractériseraient les « images de peste » (« *Pestbild* ») ou les « gravures-*feuillet*s de peste » (« *Pestblatt* ») en pointant très pertinemment que ces représentations, dans les écrits qui les évoquent ou les étudient, oscillent souvent entre un statut qui relèverait davantage de la collection d'objets concernant la peste parce que leur définition est « trop large » et un statut trop restrictif ne concernant que les « icônes » (Dormeier, 1986, p. 284). Alors que la première identification ne peut convenir à notre travail sur les représentations iconographiques des « corps de la contagion » en raison de son approximation même, nous ne pouvons nous limiter à la deuxième identification, à l'évidence pour les mêmes raisons.

De plus, il semble que les seules représentations de peste qui ne posent pas problème soient celles qui réunissent « les motifs de peste les plus connus » (Dormeier, *op. cit.* p. 284), ce qui est, pour le moins, un critère scientifiquement très insuffisant dès lors que sa seule fiabilité est fondée sur notre vision empirique, la reconnaissance de ces motifs sur l'image

¹¹² Nous tenons à remercier Linda Chassigne pour son concours de traductrice germaniste de cet article.

¹¹³ Œuvre de la Pinacothèque de Munich, évoquée par Dormeier (1986, p. 284).

(présence de saints prophylactiques ou de la Vierge au manteau protecteur, ou image de Dieu Juge, présence de glaive du jugement, de symboles de l'Apocalypse, de flèches, de morts de la peste au sol, de personnage à la faux, notamment). C'est l'une des raisons d'ailleurs qui font poser le problème de définition à l'auteur de l'article. Même si l'évidence nous force à reconnaître la validité de ces images comme images de peste, celle-ci ne saurait constituer un critère de définition satisfaisant et sérieux, objectivement. Ces motifs reconnaissables permettent d'admettre dans un corpus les images comme étant des représentations de peste, mais ces seuls critères d'ordre descriptif ne sont ni suffisants (il faut les confirmer par d'autres pour validation), ni rigoureux, ni absolument nécessaires dans la durée (ainsi un certain nombre d'images de peste récentes ne comportent ni l'ensemble de ces éléments, ni l'un d'entre eux, nous le verrons¹¹⁴).

Certes les critères descriptifs retenus par Dormeier caractérisent le corpus allemand des XIV^{ème} au XVI^{ème} siècles, objet de son article, mais il montre bien les difficultés d'établir un jeu de critères, rigoureux et définitif. Cet aspect problématique nécessite la constitution d'un corpus de recherche cohérent qui soit à la fois suffisamment représentatif et rigoureusement justifiable. Au reste, même des critères descriptifs relevant des motifs les plus connus peuvent s'avérer problématiques, comme la représentation des saints dans les œuvres de peste.

En effet, comme la France et l'Italie, les états de l'Europe du Nord (Allemagne au XV^{ème} et XVI^{ème} siècles notamment pour l'étude de Dormeier, 1986) produisent une quantité innombrable d'œuvres représentant les saints prophylactiques en associant à Saint-Sébastien et Saint-Roch d'autres patrons protecteurs « officiels » et personnels, considérés comme des sauveurs supplémentaires en temps de crise. Dormeier en dénombre 14 (*op. cit.* p. 287) sans compter ceux dont les légendes racontent qu'il leur a été fait avant leur mort une promesse particulière d'entendre pour Dieu, avec bienveillance et miséricorde, la prière de ceux qui dans leur détresse et leurs derniers moments se tourneraient vers eux. C'est la nature du rapport à la mort non prévisible et soudaine ou l'agonie des temps de peste qui semble déterminer le choix des saints invoqués et de leur iconographie.

Ce qui domine, en matière d'investissement par l'imaginaire et l'iconographie, concernant les rapports des saints à la peste, c'est la complexité. Ainsi, vers 1500, Sainte-

¹¹⁴ Ainsi les œuvres : « *Funérailles* » de Felix Jenewein (**figure 100**) ou « *La légende de Gwebviller* » de Schnug (**figure 120**) ne comportent ni représentations de saints prophylactiques (Saint-Roch ou Sébastien), ni Vierge au manteau protecteur, ni pestiférés au sol, ni personnage à la faux, ni flèches symboliques, ni Juge céleste sur nuage et glaive du jugement, etc. selon les éléments retenus par Dormeier (1986, p. 284 et suiv.) comme exemplaires des motifs de peste les plus connus.

Anne est invoquée à la fois pour la peste en Saxe notamment où l'épidémie sévit comme dans le sud de l'Allemagne au tournant du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècles, mais aussi pour des requêtes très différentes (Dormeier, *op. cit.* p. 290-292). Le Prince Electeur commanda de nombreuses œuvres de peste (à Albrecht Dürer par exemple dont nous étudierons plus loin l'une des gravures) et l'on peut admettre comme appartenant à cette catégorie des œuvres liées par l'iconographie de saints et de martyrs aux temps d'épidémie.

Même lorsqu'on s'en tient aux preuves iconographiques et historiques les plus patentes (pour Saint-Roch par exemple, les signes iconographiques codifiés par l'histoire pieuse et repérables par les historiens de l'art, nous y reviendrons), l'expansion des productions ne peut être délimitée : ni dans sa nature puisque d'autres saints ont pu être confondus avec lui lors des inventaires (Dormeier, p. 294), ni historiquement véritablement puisque nous ignorons la quantité précise des œuvres effectivement réalisées, ni les localisations exactes de toutes, ni celles qui ont été perdues ou détruites. C'est là le biais de toute étude d'un corpus si le chercheur ne le construit pas mais se laisse aller à recevoir dans ses données tout ce qui a quelque rapport avec le thème choisi.

Mais cette extension de la désignation, pour justifiée qu'elle soit dans le cadre d'une recherche en histoire de l'art, ne saurait fonder rigoureusement un corpus iconographique anthropologique. Il ne s'agit pas d'oublier l'existence de ces productions, ne serait-ce que parce qu'elles traduisent des comportements en temps de crise qui nourrissent l'analyse des représentations incontestablement (l'iconographie de Saint-Roch et celle de Saint-Sébastien renvoie à ce fond socio-religieux, spirituel comme idéologique) mais il est exclu de retenir, pour notre étude, l'ensemble thématique le plus large possible.

Au reste, le seul ouvrage synthétique récent d'histoire de l'art, à notre connaissance, sur l'iconographie de la peste, dans une perspective d'histoire de l'art très générale (Boeckl (2000), propose une catégorisation large qui conjugue à la fois la nature des sujets, l'intention de production et l'adresse des œuvres comme l'interprétation symbolique que l'on peut en faire au travers de l'évolution historique. En effet, Christine Boeckl distingue trois catégories (2000, pp. 4-5) : les *ex voto*, les scènes de peste narratives, les thèmes symboliques.

Les *ex voto* de peste relèvent de ces intentions votives qui étaient commandées et offertes par les communautés frappées par les épidémies et présentent généralement des personnages sacrés (Vierge, Saints ou Trinité) intercesseurs pour la communauté touchée que l'on retrouve représentée. Obtenir de Dieu la santé, le remercier et se prémunir des futures épidémies, tels étaient les intentions des populations et celles des commanditaires d'œuvres d'art.

La deuxième catégorie consistent dans les narrations figuratives, sacrées ou profanes, des ravages de la peste ou encore de la vie des saints qui ont consacré leurs efforts pour sauver, reconforter, et intercéder en faveur des victimes. Ce type d'œuvres présente une plus grande diversité iconographique d'une part et de fonction d'autre part.

La troisième catégorie est constituée par des œuvres répondant à des interprétations symboliques, mais l'auteur remarque elle-même (2000, p.5) la difficulté de ce regroupement étant donné la polysémie symbolique et les variations historiques que ces symbolisations ont subies. Thème lié à l'eschatologie au Moyen-âge, métaphore de l'hérésie à la Renaissance (Martin, 1996), allégorisée pendant la période baroque, associée à d'autres épidémies au XIX^{ème} siècle, aujourd'hui la peste prend une valeur analogique pour désigner la menace qui échappe à la maîtrise de la science, non pas comme épidémie particulière, mais comme représentant ces maux obscurs encore inconnus ou incontrôlés. Au fond, et en ce sens, le terme retrouve un sens générique, celui de la désignation d'un mal radical (SIDA par exemple dont nous avons vu certaines des analogies avec la peste), d'un mal innommable et incompréhensible, regroupant des principes destructeurs débordants les cadres de la rationalité.

La complexité de ces représentations, tant au plan iconographique qu'iconologique, résiste pourtant, nous semble-t-il, à une classification de cet ordre. Ainsi, s'il est incontestable que certaines œuvres de la deuxième catégorie ne fonctionnent pas comme des œuvres de dévotion, mais traduisent plutôt les réalités épidémiques, les villes assiégées et les hécatombes à des fins édifiantes (au reste Christine Boeckl indique que ces œuvres appartiennent plutôt aux collections privées qu'aux lieux religieux, 2000, p. 5), il n'en demeure pas moins vrai que certaines œuvres (que nous étudierons, comme par exemple le tableau de De Troy sur la peste de 1720 à Marseille¹¹⁵) présentent à la fois des caractères narratifs, symboliques et religieux. De même, l'horizon eschatologique n'est pas absent d'œuvre récentes (celle de Böcklin par exemple¹¹⁶) alors que l'iconographie ne présente pas de caractère religieux. Difficile catégorisation également que celle du tableau de Delaunay¹¹⁷ dont le message s'apparente à l'association métaphorique peste-hérésie (Boeckl, 2000, p. 142) mais qui tient aussi de l'évocation historique et légendaire (peste de Rome, les anges dans l'épisode de Saint-

¹¹⁵ Nous avons répertorié les documents iconographiques selon les numéros de nos bases Excel & Acces. Le numéro correspond à celui des images dans Excel et au code d'en tête (case en haut à gauche) des fiches Axess. CF Bases Excel & Access, n° 215.

¹¹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 176. Ce sens eschatologique est d'ailleurs reconnu par Christine Boeckl, 2000, p. 150.

¹¹⁷ Elie Delaunay, tableau de 1869, CF Bases Excel & Access, n° 181.

Sébastien et dans le chapitre sur Saint-Michel de la *Légende dorée* de Voragine, Ed. de 1942) et enfin d'une expression symbolique indéniable. Enfin, que faire de gravures multiples qui figurent un Saint-Roch dont le bubon fémoral est soit traité par un messager divin qui draine la plaie (Boeckl, 2000, p. 21), soit abcédé, incisé ou purulent, avec une précision toute clinique?

Cette résistance de l'art à la classification n'est ni surprenante, ni invalidante au point de rendre toute tentative typologique caduque et inutile bien évidemment, ne serait-ce que pour des raisons d'analyse nécessitant des distinctions iconographiques et iconologiques les plus rigoureuses possibles et qui peuvent être fondées par les travaux des historiens de l'art. Mais, d'un point de vue anthropologique, pour être exploitables nos données iconographiques doivent faire l'objet d'un traitement sélectif qui les constituent en « corpus » et d'un traitement méthodologique que nous explicitons ensuite (Troisième Partie).

Définition problématique et discutable des « œuvres de peste », catégorisation insatisfaisante en raison de leur complexité, le corpus doit se construire en fonction d'exigences supplémentaires.

Pour des raisons tant épistémologiques (préalablement définies) que réalistes (aucune exhaustivité n'est possible), il est nécessaire de déterminer d'une part un cadre spatio-temporel de constitution du corpus, d'autre part des critères de sélection des œuvres de façon à élaborer un corpus de données cohérent et rationnellement fondé.

II – Cadre spatio-temporel de production et statut socio-culturel de ces représentations

A – Cadre spatio-temporel

Nous avons retenu le cadre de l'Europe à partir du XVI^{ème} siècle et jusqu'au XX^{ème} siècle, sachant que la production iconographique européenne de ces périodes est essentiellement dépendante de foyers artistiques dominants : ceux de la péninsule italienne (Rome, Naples, Venise, Florence pour les plus importants), de la France et ceux de l'Europe du Nord. Mais les épidémies, nous l'avons vu, sévissent dans toutes les régions de l'Europe et les artistes se déplacent, s'influencent, évoluent. Le cadre géographique et culturel européen est alors cohérent d'un point de vue nécessairement général, pour des raisons épidémiologiques, historiques, culturelles, idéologiques et religieuses.

Beaucoup de scènes de peste pour une part narratives renvoient aux cités atteintes et donc aux événements tragiques ou à leurs commémorations directes. L’ancrage historique de notre travail nous a conduit à préciser dans une chronologie sélective¹¹⁸ les différentes villes atteintes qui présentaient un intérêt en regard de notre iconographie. Cette corrélation œuvres – événements épidémiques n’est ni absolue, ni nécessaire, ni permanente. Le lien est distordu, bien souvent et l’anachronisme fréquent. Lorsqu’elle est possible, pour des œuvres dont nous possédons les dates précises de commande ou de réalisation ou encore des indications biographiques sur leurs auteurs, cette corrélation est féconde. Mais elle ne permet pas, et c’est regrettable, d’établir pour autant une comparaison entre les cycles épidémiques et des « cycles iconographiques », impossible à établir significativement dès lors que manquent trop de précisions historiques et fiables sur les productions artistiques.

Pour autant, cette corrélation limitée à certaines œuvres particulières liées directement aux crises effectives permet de mettre en évidence certaines justifications de la prolifération des œuvres (à Marseille ou dans les villes de la péninsule italienne par exemple) mais également certaines absences relatives étranges (en Espagne, essentiellement). Celles-ci ne sont pas sans poser question et mérite de préciser quelques hypothèses explicatives.

En effet, les représentations iconographiques espagnoles de peste sont rares, et, en tout état de cause, cette rareté ne découle pas de l’absence de crises épidémiques réelles. Les travaux de Benassar (1969) sont suffisamment édifiants sur les ravages causés par la peste dans la péninsule ibérique. Par ailleurs, la production picturale espagnole est prolifique et l’étude de Jonathan Brown (1993) sur les images et les idées du XVII^{ème} siècle artistique espagnol, bien qu’il s’attache aux représentations dominantes du baroque centré essentiellement sur l’Ecole de Séville, mais s’efforçant à une analyse approfondie des thèmes à l’œuvre dans la production espagnole, ne mentionne aucune œuvre de peste. Pourtant, force est de constater que ni l’idéologie tridentine, ni la lutte contre l’hérésie luthérienne au XVI^{ème} siècle, ni les idéaux de l’Inquisition ne sont sans conséquence sur la production d’œuvres religieuses, bien au contraire. Au reste, Jonathan Brown insiste sur le rôle déterminant de l’alliance entre la culture et la théologie rigoureuse en Espagne, notamment en faisant état de l’exposé de Pacheco (nommé en 1618 aux fonctions d’Inspecteur des peintures à Séville) sur l’idéal de la conception religieuse de l’art (1993, p. 73-74). L’artiste est investi de la responsabilité d’orienter les hommes vers le bien et le salut ou le mal et la damnation. L’art doit servir le

¹¹⁸ Celle-ci est établie à partir des travaux de Jean-Noël Biraben essentiellement, comparativement aux éléments donnés par George Childs Kohn, in *Encyclopedia of Plague and pestilence*, from Ancient Times to the Present, Editor, Facts On File Library of World History, 2001 (1995).

sacré, la foi, la bienséance et le décorum et le peintre doit se faire savant en ces matières. La valeur dominante et suprême est alors la vérité de l'œuvre à laquelle doit se subordonner sa beauté.

Par ailleurs, les thèmes de la mort, du tombeau, du macabre sont également très présents dans la peinture espagnole (Brown, 1993, p. 169-193). Dans certaines des Vanités espagnoles, la Mort est figurée par un squelette, la décomposition des corps est également figurée, la putréfaction est mise en scène dans des œuvres¹¹⁹ liées notamment à une institution laïque de charité au XVI^{ème} siècle, chargée de l'ensevelissement des morts sans sépulture. Après un déclin de ses membres, l'œuvre de charité connut au XVII^{ème} siècle, en 1650, un regain d'activité que Jonathan Brown attribue à la mortalité due à l'épidémie de peste en 1649 à Séville. La crise fut très sévère dans la région et les estimations ont établi un total des victimes entre 50 000 et 60 000 personnes, soit approximativement la moitié de la population de la cité (Brown, 1993, p. 170). D'autres calamités ne sont pas absentes de la péninsule, la famine au XVII^{ème} siècle dans la même région notamment, suscita un développement de cette confrérie qui, dans la deuxième moitié du siècle, assura le soin des malades (Brown, 1993, p. 175). A cet égard, Bennassar souligne que deux des toiles de Valdès Leal¹²⁰ ont été peintes par un artiste qui a été le témoin effrayé de la peste de Séville, en 1649 (Bennassar, 1969, p. 187). Il est certain que la dominante macabre (crânes, sang et cadavres, chairs livides et yeux révoltés) de l'art du « Siècle d'Or » fait écho aux ravages épidémiques de la péninsule.

Curieusement, la décoration de l'église de la Confrérie, achevée en 1670 ne présente aucune œuvre de peste parmi les tableaux représentant les œuvres de charité et de miséricorde. Sur onze toiles, seule une œuvre de Murillo intitulée *Sainte Elisabeth de Hongrie soignant les malades*, pourrait évoquer une scène d'épidémie ou de lazaret¹²¹ (dans la mesure où cette sainte fonda une léproserie) mais elle est bien plus sûrement l'évocation d'une scène de soins aux plaies des malades, prodigués dans le cadre de l'hôpital de la Caridad. Il semble alors que les thèmes dominants qui animent les œuvres que l'institution commande soient l'omniprésence de la mort, la vanité du monde et des entreprises de l'homme. L'absence d'œuvre de peste effective ne fait aucun doute, mais Brown remarque que si ces thèmes morbides et macabres sont prégnants à Séville au XVII^{ème} siècle, c'est que les événements

¹¹⁹ Ainsi les tableaux de Juan de Valdés Leal : *In Ictu Oculi*, Séville, Caridad, reproduit et étudiés in Brown, 1993, p. 160, fig. 44 et *Finis Gloriam Mundi*, p. 168, fig. 45.

¹²⁰ *Deux cadavres* et *La Mort entourée des emblèmes de la vanité humaine*.

¹²¹ Reproduite in Brown, 1993, p. 185, fig. 53, l'œuvre est à Séville, à la Caridad.

épidémiques (une seconde épidémie atteint la ville en 1677-1678) affecte la psychologie et les imaginaires des sévillans et voit une preuve de cette ombre portée par la peste dans la présence de deux statues de saints dont l'une est celle de Saint-Roch, de chaque côté du retable de l'église (Brown, 1993, p.190).

Une des hypothèses émises pour expliquer cette quasi absence d'œuvres de peste en Espagne relève de la fonction sociale de ces oeuvres. Si l'on accepte avec Christine Boeckl que nombre de scènes de peste représentant les hommes d'Eglise donnant les sacrements religieux aux malades étaient liées à la propagande catholique luttant contre la Réforme (Boeckl, 2000, p. 111) et commandées essentiellement dans les régions où les protestants avaient une influence importante, force est de reconnaître que l'Espagne, très catholique n'eut pas forcément besoin du recours à ces représentations édifiantes. La Contre-Réforme jésuite y est établie et dominante, n'est nullement menacée et la fonction polémique de l'art de la peste y est donc moins nécessaire. L'Espagne est en effet relativement isolée des controverses protestantes et les commandes de scènes de peste en sont absentes. Alors que les régions transalpines qui côtoient le protestantisme, les commandes sont nombreuses et la fonction de ces œuvres est clairement polémique et edificatrice (Suisse, France, Allemagne, Autriche, Bohême, Hongrie et Hollande nord-espagnole). L'infiltration protestante est forte dans la Hollande espagnole et les versions nombreuses des mises en scènes de Borromée¹²² dans les églises flamandes attestent de l'effort idéologique entrepris par le pouvoir catholique. Il s'agissait en effet dans ces différentes régions de défendre les doctrines catholiques contre l'hérésie¹²³ et nous avons vu que la peste manifeste l'hérésie. Christine Boeckl remarque d'ailleurs (2000, p. 123) que dans les régions protestantes (Allemagne protestante, provinces des Etats du Nord de Hollande, Scandinavie et Angleterre) le manque relatif de peintures de peste, même profanes, est significatif de ces liens étroits entre la production des représentations iconographiques de l'épidémie et l'idéologie tridentine.

Pour autant, cette hypothèse intéressante et fondée n'exclut pas que l'on s'interroge : la Société de Jésus expliquait fréquemment les épidémies comme étant causées par des activités hérétiques (Martin, 1996) et à ce titre, l'ordre jésuite encourageait et suscitait la production des allégories de peste (à Anvers par exemple, en 1620, avec Rubens¹²⁴). Or l'Espagne est gravement touchée par les épidémies au XVII^{ème} siècle notamment, nous l'avons vu, donc la réalité épidémique existait et aurait pu être exploitée à des fins édifiantes.

¹²² CF Quatrième Partie : Analyse

¹²³ Voir sur cette question les analyses des œuvres de Rubens notamment, CF Quatrième Partie : Analyse.

¹²⁴ CF Quatrième Partie : Analyse

Comment se fait-il alors que ces épidémies n'aient pas donné lieu à des œuvres traduisant le malheur engendré par l'hérésie ? C'est probablement que d'autres causes à la peste se conjuguèrent, dans les esprits, avec celle de l'hérésie. La culpabilité (et la culpabilisation des populations par les discours ecclésiastiques) et les références à d'autres transgressions constituent des explications causales récurrentes et convoquées en permanence pour la peste (y compris au XVIII^{ème} siècle à Marseille par Monseigneur de Belsunce¹²⁵).

Si l'hérésie ne touchait pas la péninsule hispanique, les chrétiens subissant les épidémies n'étaient pas exempts, comme ceux d'autres communautés, de « péchés » ni du souci de comprendre ce qu'il leur arrivait, du besoin de donner forme et sens à ces crises tragiques. Que ces interrogations et cette quête comme ce pathos moral et social n'aient pas trouvé exutoire et transfiguration dans l'art de la peste en Espagne nous paraît paradoxal. La question est probablement complexe et des raisons de nature différente s'entrelacent qui ne sont pas seulement d'ordre théologique et politique, mais nous paraît nécessiter, en tout état de cause, plus ample examen et plus complète interprétation par les historiens de l'art spécialistes de la production espagnole.

Pour notre saisie anthropologique, cet aspect politique de la production artistique sur le thème est capital pour comprendre comment et pourquoi la peste est devenue un sujet déterminant de l'art après le Concile de Trente et justifie le fait que les productions italiennes et françaises soient quantitativement dominantes dans notre corpus (cf : quantification graphe) et celles du Nord de l'Europe dans une moindre mesure (cf : quantification graphe). La théologie et les fins idéologiques donnent, en partie, leur raison d'être à ces images. La prégnance des foyers artistiques et leur rayonnement y contribue certainement, nous l'avons vu lors de l'étude du contexte¹²⁶.

Au XVII^{ème} siècle en Europe, le thème de la peste est devenu une métaphore des données sociales, politiques et religieuses et plus que jamais incarne la conjugaison du naturel, du surnaturel et du symbolique. Tout en poursuivant la même finalité, née au Moyen-âge, qui consistait pour cette production iconographique à manifester le dialogue entre les hommes souffrants et le divin, les intentions des commanditaires (institutionnels essentiellement ou donataires privés) ont infléchi progressivement, du XVI^{ème} siècle au XVII^{ème} siècle, les fins de la production vers un sens plus mondain.

Leur fonction politique ont fait des représentations iconographiques des « corps de la contagion » des mises en images investies de missions idéologique et directement politique,

¹²⁵ CF Quatrième Partie : Analyse

¹²⁶ CF 1^{ère} Partie, Contexte, troisième point.

cet investissement se poursuivra jusqu'au XX^{ème} siècle, au service de messages variables. Certes, lorsque la peste ne sévit plus, sa puissance métaphorique envahit les représentations, mais la distribution des œuvres dans le cadre spatio-temporel atteste la pérennité de son investissement par les imaginaires et les mémoires et l'usage de son impact, de sa connotation et de sa puissance génératrice de toute une imagerie.

B – Statut des images / représentations iconographiques

Poser le cadre spatio-temporel revient à poser le statut de l'image. Nous avons vu, dans la première partie du travail, que le statut et la fonction des images varient au cours du temps compris dans notre cadre : ni leurs sens, ni leurs usages, ni leurs finalités ne sont identiques. Les représentations iconographiques de la peste ne sauraient déroger à cette réalité de la production. Pour autant, deux éléments déterminants pour notre collection sont à relever : le statut d'œuvres de commandes quasi exclusif de ces représentations (du moins jusqu'au XX^{ème} siècle où l'autonomie des artistes est prédominante ce qui rejaillit sur la production des représentations des corps de la *Contagion*), leur statut d'œuvres religieuses et d'histoire dominant jusqu'au XX^{ème} siècle, en raison de l'ampleur et de la puissance propre de leur thème même, que son inscription dans l'histoire et le symbolique a fait échappé à la production anodine des scènes de genre par exemple ou aux représentations anecdotiques du pittoresque. Alors que la peste-événement aurait pu apparaître comme relevant de la banalité des « travaux et des jours » ou encore des hasards malheureux d'une existence humaine fragilisée, ou encore du caractère d'exception (d'exceptionnalité ?) de phénomènes naturels comme tempêtes, passage de comètes (Biraben, 1975), tremblements de terre ou encore éruption volcanique (tous phénomènes qui ont été représentés iconographiquement, mais de façon très limitée et dans des scènes de paysage ou de genre).

Clairement posé ces deux éléments montrent que cette production a suscité de la part des commanditaires (institutionnels ou privés), de la part des artistes et des récepteurs également, des intérêts suffisants pour être une production considérable (tant en quantité qu'en qualité) et être, de loin, la production la plus importante de représentations iconographiques d'une maladie (tant en quantité qu'en charges symboliques). Cette dernière remarque ne peut relever que d'un constat attentif mais empirique et de la littérature sur l'iconographie des maladies puisque, s'agissant d'œuvres d'art, aucune quantification exhaustive, ni générale, ni définitive, d'un type de production n'est possible. Encore une fois,

dans le domaine des représentations, l'approche quantitativiste ne présente pas un intérêt déterminant dès lors que l'on veut s'attacher à l'analyse des significations et des raisons de ces représentations iconographiques. Cela dit, un certain nombre de quantifications permettent de mesurer la réalité de la production des représentations iconographiques en fonction des périodes, des lieux et des sujets ou bien de mesurer la réalité d'un motif récurrent. A ce titre, elles nous ont paru nécessaires¹²⁷.

Le phénomène de la commande qui détermine la production des œuvres est particulièrement intéressant pour notre sujet, comme représentant une sorte de justification anthropologique absolue. En effet, il atteste des demandes sociales avec des thèmes, des sujets explicites et à des fins elles-mêmes sociales. Non seulement le phénomène de commande renvoie au goût collectif, à la saisie de l'art comme un moyen d'édification des foules, moyen investi par les pouvoirs divers, mais également à l'identification des œuvres comme traces sociales et culturelles des mentalités, des sensibilités, des mémoires et des imaginaires collectifs.

Ainsi, jusqu'au XIX^{ème} siècle de façon dominante, les œuvres religieuses votives de peste étaient généralement commandées avec ou sans prière dès que la maladie menaçait un lieu particulier ou lors des crises épidémiques réelles. Les donations qui viennent souvent enrichir les autels des églises sont commandées par une ville, son clergé, le gouvernement séculier, les confréries laïques ou les ordres religieux, généralement pour expier la « faute collective » (Boeckl, 2000, p. 60). Enfin, les peintures narratives, en tant que peintures d'Histoire et Allégories, que leurs sources soient historiques ou légendaires ou encore issues d'œuvres de fiction, relèvent de commanditaires privés ou institutionnels également. Et même si certaines œuvres réalistes, moins nombreuses, semblent ne relever que de l'initiative des artistes connus ou anonymes (pour autant que les historiens de l'art peuvent le découvrir), une part de conventions de représentations demeure déterminante (ainsi des œuvres du XIX^{ème} siècle souvent commémoratives ou liées aux résurgences épidémiques comme aux nouvelles épidémies, nous l'avons vu).

Nous ne pouvons approfondir la question dans le cadre de ce travail la question, et ne pouvons que renvoyer aux travaux des historiens de l'art sur les relations étroites, permanentes et déterminantes, entre la commande et la production des œuvres, en général dans l'Europe de l'Ancien Régime comme de la Modernité (les rapports de l'art et du goût dans cette période sont notamment étudiés avec profondeur dans l'ouvrage de Francis

¹²⁷ Voir 3^{ème} Partie.

Haskell, 1989). Mais, néanmoins, nos propres recherches sur certaines des œuvres sélectionnées pour une étude détaillée de notre corpus ont pu relever de nombreuses preuves de l'importance sociologique de ces commandes et de ce statut des œuvres de peste.

Ainsi, à l'occasion des recherches et des analyses des deux grands tableaux de Rubens concernant la peste ici figurés¹²⁸, des indications précises sur la production du peintre sont précieuses à titre d'exemple de cette question. Un ensemble de 39 tableaux furent commandés à Rubens par les jésuites. Les plafonds de l'église jésuite Saint-Charles Borromée d'Anvers (1620), en font partie de ce programme iconographique¹²⁹. Le contrat signé par Rubens et Jacques Tirinus, préfet des jésuites, le 29 mars 1620, a été publié par de Reiffenberg et Rooses (cité par Rooses, 1977, p. 211). La liste des sujets soumis à Rubens est connue et précise, mais celui-ci avait obtenu le droit d'y apporter quelques modifications (Van Puyvelde, 1948) et la liste des esquisses et tableaux de Vienne concernant la peste est donnée par Frans Baudouin (1977, illustrations 119, 120, 121, 124, 125). Ainsi la liberté de l'artiste, si elle n'est pas absente de ses créations, demeure tributaire des commanditaires et de leurs volontés. L'histoire pathétique doit convertir les fidèles contre l'hérésie protestante, la force de la narration et celle du pathétique en sont les moyens.

Le mode de production de la commande implique pour les artistes et les œuvres un certains nombres de contraintes et de restrictions coercitives. Elles sont imposées par les commanditaires des œuvres, que ceux-ci soient institutionnels ou privés. S'agissant des institutions, et pour une large part de l'Eglise catholique et de ses différentes communautés ou des Confréries, le choix de l'iconographie est dirigé : celle des saints patrons notamment, celle des significations implicites des scènes de peste, celle conforme aux codes particuliers des différentes communautés théologiques (ainsi d'une allégorie jésuite de peste¹³⁰). S'il s'agit des donateurs, ceux-ci influencent la production par leurs souhaits de représentation, leurs aspirations morales, eschatologiques ou plus simplement politique

Mais, pour ces mêmes raisons, et par ces mêmes signes, parce que ce sont des œuvres documentées, nous pouvons authentifier la plus part des œuvres d'une manière précise et garantir leur nature comme œuvre de peste. Cette identification n'est pas négligeable dès lors que la rigueur d'établissement d'un corpus cohérent nécessite l'assurance du traitement d'une même thématique.

¹²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 432 & 434.

¹²⁹ Tous les tableaux ont péri dans un incendie de l'église, le 18 juillet 1718.

¹³⁰ CF figure 106.

Ce double statut dominant d'œuvres de commande et appartenant à l'iconographie picturale et graphique religieuse et d'histoire insiste sur la destination des œuvres (théologique, métaphysique, politique, etc.) certes, mais il ne s'agit pas de les réduire à cette attribution fonctionnelle. Leur sens et leur temporalité ne sont pas seulement illustratifs, conjoncturels et historiques. Pour autant, cette dimension sociale est, pour nous, déterminante. Elle permet de rapprocher sociologiquement des œuvres qui ne le seraient pas sans cette thématique et son utilisation aux fins édifiantes, pathétiques, cathartiques ou expiatoires (sans que cette énumération, nous l'avons vu précédemment et y reviendrons dans notre discussion, ne soit exclusive d'autres finalités).

La complexité, la diversité et l'abondance des œuvres nécessite que nous déterminions des critères les plus rigoureux possibles pour retenir celles qui constitueront notre corpus et ainsi en resserrer encore la cohérence, du point de vue non plus de leurs unités de temps et de lieu, mais « d'action », en l'occurrence ici de sujets caractéristiques différents dans le même thème .

III – Critères de rétention et d'exclusion

Nous avons considéré que l'établissement de critères de sélection des œuvres constituant le corpus devait être clair et posé explicitement. Tous les critères ne sont pas nécessaires, mais un seul n'est pas suffisant ; ils se conjuguent pour corroborer, préciser, et fonder que l'on retienne la représentation iconographique comme appartenant au corpus des « corps de la contagion ».

A – Les critères de sélection

A.1 – Le sujet

Le premier critère, non parce qu'originaire mais en raison de son évidente simplicité, est celui du sujet proprement dit, corroboré par le titre de l'œuvre (lorsqu'il est connu). Evidemment,

« La Peste » et toutes les variantes possibles de dénominations expressives (« Scènes de peste » ; « Pendant la peste de ... ou à... » ; « La Pestilence » ; « La Contagion » ; « L'Hécatombe par la maladie » ; « Epidémie de peste » ; « le Fléau » ; « ... et les pestiférés de ... » ; « La peste de ... » ou « La peste à ... » ; « L'Horreur de la peste » ; « Hôpital des pestiférés » ; « lazaret de... ;)

Mais aussi les « Danses Macabres » si elles sont, dans notre cadre reliées directement et explicitement à une épidémie historique (par exemple, les trois gravures de Della Bella¹³¹, Milan, 1630), ou contemporaine de notre période ; ainsi que les « Triomphes de la Mort », pour les mêmes raisons.

Egalement en fonction de leurs sujets et de leurs titres, les œuvres reliées historiquement, soit par des événements particuliers (campagnes prophylactiques : affiche de dératization ; épisode daté et vérifié historiquement : La Tourette à Marseille ; épidémies autres liées explicitement à la peste : gravure « La peste et le Choléra », logo de Conférences Internationales sur la peste, etc.) soit par des personnages particuliers (Saint-Charles Borromée, Saint-Louis, Roze, Belsunce, Bonaparte, etc.).

Les sujets représentant des saints classiquement liés à la peste : Roch, Sébastien, ou plus localisés et liés à la peste par l'histoire locale (Françoise Romaine, Tècle, Jérôme, Antoine, Ignace de Loyola, François de Paule, François-Xavier, etc. parfois groupés avec Saint-Roch et Saint-Sébastien).

A.2 – Le visible iconique

Le deuxième critère est plus strictement iconographique et tient à l'aspect descriptif des représentations : ce qui est donné à voir. Les scènes effectives de peste, les sujets de peste codifiés (Saint-Roch, Vierge au manteau), les symboles figurés (flèches tirées ou pénétrant les corps, Mort-femme à la faux, ou monstres liés explicitement à la peste par le croisement des données de la littérature et des critères retenus, exemple : « Die Pest » de Böcklin de 1888¹³²).

A.3 – Le documentaire

¹³¹ CF Bases Excel & Access, n° 3.

¹³² CF Bases Excel & Access, n° 176.

Le troisième critère est documentaire. Les informations contextuelles des documents-sources d'histoire des épidémies ou d'histoire de l'art ou encore documents de la littérature médicale et religieuse ; des documents de commandes institutionnelles religieuses ou laïques (Intendance sanitaire et leurs collections iconographiques, Confrérie de Saint-Sébastien, Ordre Jésuite par exemple pour la production du Sud de la France, autour des pestes de Marseille) permettent de corroborer et de préciser la provenance et les raisons de la production comme les objectifs.

A.4 – La nature des œuvres

Le quatrième critère concerne la nature des œuvres : nous n'avons retenu que les représentations picturales et graphiques : peintures, dessins, gravures, affiches, vignettes de bandes dessinées, logos. Cette diversité des données dans le champ pictural et graphique nécessite déjà un traitement iconologique complexe (cf. Troisième Partie : Méthodologie) pour respecter une cohérence et une analyse comparative possible de certains éléments (motifs récurrents notamment). Alors que notre collection compte un certain nombre de représentations de sculpture sur bois, de bas-relief, d'images de médaille, d'amulettes qui auraient pu attester de la permanence ou de la spécificité de cette figuration ou de l'évocation de l'épidémie, nous avons décidé de ne pas les retenir.

A.5 – Les caractéristiques particulières des représentations des saints

Le cinquième critère est particularisé et ne concerne que les représentations de Saint-Sébastien (mort en 288 (?), fête le 20 janvier en Occident ; le 18 décembre en Orient) et celles de Saint-Roch (v. 1350 – v. 1380, fête le 16 août en Occident), dans la mesure où cette production artistique est très abondante d'une part et présente un rapport particulier à notre sujet concernant les « corps de la Contagion ». Notre définition du concept en introduction précisait la nature de ces « corps » : corps des malades atteints, corps social et corps de la peste elle-même dans ses différentes incarnations.

Or, à proprement parler, les corps figurés de Saint-Sébastien n'appartiennent pas à cette déclinaison. Il n'a pas été victime de peste lui-même comme Saint-Roch, il ne constitue pas, durant notre période un élément du corps social (comme Borromée, Belsunce, les médecins, les corbeaux, les autorités, les personnages au pouvoir, etc.) et enfin, il ne peut pas être considéré comme une métaphore figurative de la peste elle-même. Pour autant, il est sans

conteste le saint le plus précocement invoqué (dès le Moyen-âge, Ambroselli, 1978 ; Darriulat, 1999) et lié à la peste en raison de la thématique des flèches et à rapprocher de la thématique de la Vierge de Miséricorde (Duchet-Suchaux & Pastoureau, 1994, p. 309-310), nous y reviendrons dans le cours de l'analyse des œuvres retenues. En effet, d'une part l'iconographie de Saint-Sébastien est pléthorique en Europe et cela exclut de retenir toutes les œuvres incluses dans le cadre spatio-temporel (l'étude récente de Jacques Darriulat, *op. cit.* 1999, très documentée est une somme sur le sujet), d'autre part, il ne peut, représenté tout seul, appartenir aux « corps de la Contagion » à proprement parler.

Donc, nous n'avons retenu que les œuvres le représentant soit associé à Saint-Roch, lui-même atteint, soit explicitement liées aux pestes historiques par les documents qui le confirment (ainsi des œuvres de commande de tableaux d'autel), soit dans les œuvres où il est associé à des corps de pestiférés, ou à des villes pestiférées dont la population est représentée atteinte en arrière-plan. Cette collecte des œuvres représentant le saint présente évidemment, pour ces mêmes raisons, des lacunes mais notre choix est motivé par la nécessité d'une cohérence du corpus et non point par l'aspect quantitatif de celui-ci.

Concernant Saint-Roch, nous pouvons considérer qu'il appartient aux « corps de la Contagion » dans la mesure où sa légende raconte qu'atteint lui-même de la peste et ayant soigné les malades, il est représenté dans l'iconographie comme le saint « pesteux », son bubon qu'il montre faisant partie du code iconographique de ses attributs (Duchet-Suchaux & Pastoureau, 1994, p. 298). Il est, sans conteste, le patron des malades atteints de la peste, son culte s'est répandu surtout à partir XV^{ème} siècle, ses reliques ont été transférées à Venise en 1485 (1567, église San Rocco) où il tient dans l'iconographie vénitienne une place considérable.

Nous avons donc retenu des représentations particulièrement précises du saint entrant dans notre cadre, associé parfois à Saint-Sébastien ou encore à d'autres saints protecteurs. Cela dit, pour cet ensemble iconographique spécialement, pour des raisons d'extrême abondance des représentations graphiques, nous avons bien conscience du caractère lacunaire de notre corpus. Sans prétendre justifier absolument et totalement cet état de fait, nous précisons que nous avons effectué des choix. D'une part, nous avons limité volontairement les représentations à celles qui présentaient, soit une originalité (ainsi des représentations récentes alors que la production s'est étiolée depuis le XIX^{ème} siècle), soit une vision particulière de son symptôme bubonique ; d'autre part, nous avons privilégié les représentations qui associent le saint aux pestiférés figurés ou aux autres saints dans un souci de ne pas en rester à une iconographie très répétitive puisque celle-ci est très codifiée.

En effet, cette répétitivité ne présente qu'un intérêt mineur pour les corps de la contagion puisque ces répétitions ne sont pas à considérer comme des récurrences attestant la permanence et les variations représentatives dans une stéréotypie signifiante complexe du corps atteint et saint à la fois, mais bien comme la reproduction d'une figuration codifiée définitivement par le culte et les pratiques de l'art religieux. En revanche, un certain nombre d'œuvres sont à retenir en fonction de nos critères conjugués.

Notre corpus concernant les corps des saints de la peste est alors volontairement elliptique alors que notre collection iconographique picturale et graphique, plus large et dont la constitution est davantage axée sur l'exhaustivité du thème de la peste en comporte beaucoup plus.

A.6 – Critère d'ordre technique : visualisation possible

Enfin, un sixième critère relève d'une incidence pratique et technique : nous n'avons retenu que les représentations iconographiques qui pouvaient être visibles et visualisées, directement ou indirectement par un biais documentaire, dans un souci de clarté du corpus et d'accessibilité de sa lecture.

Encore une fois, il ne s'agissait pas pour nous de privilégier l'aspect quantitatif, dès lors que notre corpus était suffisamment conséquent pour valider une lecture typologique et probante, mais bien de pouvoir rendre raison de nos analyses iconographiques et iconologiques pour les interpréter au plan anthropologique. Dès qu'il s'agit de données artistiques, rien n'est jamais définitivement établi, ni l'exhaustivité du corpus ni l'explication des œuvres, mais cette restriction ne nous paraît pas relever d'autre chose fondamentalement que des caractéristiques épistémologiques de tout travail de recherche à vocation scientifique sur des données en sciences humaines.

A.7 – Les images-sources

Etant donné les exigences iconologiques et la nature de ces images, nous avons retenu également dans notre corpus, pour des raisons déjà explicitées dans l'Introduction, certaines images-sources. Elles appartiennent essentiellement au XV^{ème} siècle et permettent de mettre en évidence la permanence de certains motifs des représentations. C'est le cas de certaines Danses Macabres que nous avons retenues lorsqu'elles sont en liaison historique avec les épidémies, ou de représentations du triomphe de la Mort, de scènes de peste qui donnent à

voir déjà des corps atteints¹³³, de représentations mettant en scène les saints prophylactiques et leurs attributs ou des représentations religieuses traditionnelles dès lors que cela constitue une référence iconographique explicative¹³⁴, des figurations de gestes médicaux que l'on retrouve ensuite¹³⁵, et enfin des images symboliques (flèches, cavalier monstrueux pour la peste)¹³⁶.

Ces images fondatrices, antérieures au strict cadre temporel choisi, font donc partie de notre corpus, elles seront étudiées ou évoquées préalablement ou comparativement au fur et à mesure de l'analyse pour comprendre les caractéristiques de la production ultérieure. Elles sont incluses dans nos données générales, mais sont distinguées clairement selon les objectifs des études sérielles particulières et quantifiées (ainsi par exemple de la quantification par siècle ou de celle des motifs récurrents).

B – Les exclusions et leurs raisons

B.1 – Selon la nature des œuvres

Nous avons déjà posé l'exclusion des représentations de la sculpture (colonnes de peste, retables sculptés, statuaire, bas-relief), des objets de peste, des représentations théâtrales et cinématographiques et exposé leurs raisons.

B.2 – Le cas des *ex voto* populaires

Reste, tout d'abord, la question des *ex voto*, dans la mesure où ils font l'objet d'une définition flexible en l'histoire de l'art. Selon l'acception traditionnelle la plus large cette appellation désigne depuis le XVII^{ème} siècle des tableaux, figures, objets, plaques portant une formule de reconnaissance, que l'on place dans une église, une chapelle, en accomplissement d'un vœu ou en remerciement d'une grâce obtenue¹³⁷. Ces productions existent évidemment aux siècles précédents avant que d'être nommées ainsi. Elles sont innombrables dès lors que l'on inclut

¹³³ Exemple, Base Excel n° 60.

¹³⁴ Exemple, Base Excel n° 147.

¹³⁵ Exemple, Base Excel n° 187.

¹³⁶ Exemple, Base Excel n° 301.

¹³⁷ Cette définition conventionnelle renvoie à celle du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, tome second, p. 1867, Paris, PUF, 1955, en 6 tomes.

les *ex voto* des particuliers, artistes ou non. Ils constituent des traces de la sensibilité religieuse et ont fait l'objet d'études éclairantes des moments et des étapes du rapport au sacré par le biais du miracle demandé ou obtenu (ainsi de l'étude sérielle de l'impressionnant corpus des *ex voto* peints en Provence du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècles par Bernard Cousin (1983).

Concernant notre sujet, outre le fait que cette production des *ex voto* de peste est pléthorique dès lors que toutes les communes des régions d'Europe occidentale ont pu être atteintes par les épidémies et donc ont pu donner lieu à de telles productions, elle n'est pas forcément représentative selon les critères de rétention de notre corpus. Nous n'avons donc retenu que les œuvres picturales et graphiques que l'on peut considérer comme *ex voto* de peste par leurs fonctions et leur intentions, comme leurs emplacements d'origine, mais qui présentent un caractère collectif institutionnel parce qu'elles ont été des commandes des autorités ecclésiastiques ou des autorités politiques aux artistes, soit durant les épidémies, soit à titre commémoratif. Cette production n'appartient donc pas à l'iconographie populaire des *ex voto*, à proprement parler, au sens d'une imagerie dont le message apparaît pauvre, en première approche, naïf et stéréotypé le plus souvent, mais qui est considérée comme une « *source massive, source du temps long* », riche d'enseignements sur les populations n'ayant pas eu accès à l'écrit ou aux possibilités de commandes aux artistes connus et reconnus (Vovelle, 1992, p. 66)¹³⁸.

Il est certain que cette exclusion des *ex voto* populaires des particuliers, qui du reste constituent une production suspectée par l'idéologie prescriptive tridentine et provoque la désapprobation sévère de la Réforme (cette production est un enjeu du débat sur les images et leurs vertiges superstitieux et dangereux pour les orthodoxies) mais qui échappe toujours à ces interdictions et à ces contrôles, nous a privés d'une source particulièrement intéressante. L'*ex voto* est incontestablement le lieu d'un enjeu social et politique et Bernard Cousin a étudié la distribution sociale des donateurs durant sa période, en montrant une progressive prédominance des milieux populaires du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècles (Cousin, 1983, pp. 244-245). Mais cette exclusion tient au souci de rigueur et de cohérence de constitution du corpus.

¹³⁸ Une étude de ces productions populaires des *ex voto* relatifs aux crises épidémiques nécessiterait évidemment une détermination beaucoup plus restreinte du cadre spatio-temporel pour être sérieuse, rigoureuse et féconde. Gérard Fabre en a fait un chapitre de son ouvrage (1998, pp. 137-159) en étudiant les *ex voto* relatifs à la peste provençale de 1720 et produit immédiatement pendant ou juste après l'épidémie. Il interprète leurs caractéristiques iconographiques – absence de figuration du mal et de la mort – comme relevant de « *l'impossibilité de montrer sur le moment l'œuvre de mort accomplie par la peste* », signe de « *l'absence de Dieu* » en ces temps de malheur massif, absence que l'on ne peut dire et qui expliquerait le décalage entre le sujet de ces *ex voto* et ce qu'ils montrent effectivement (*op. cit.* p. 158). La fonction inconsciente de ces *ex voto* serait alors d'occulter le mal, de le conjurer en effaçant les traces.

Lors des crises épidémiques, la pratique des *ex voto* trouve un regain bien compréhensible et semble correspondre à une distribution sociale plus large (étude faite sur 14 tableaux « des années 1720 » pour les régions de Marseille, Apt et Avignon, Fabre, 1998, p. 152-153). Ces travaux cités constituent des études sur la même période et la même aire géographique et s'accordent sur le caractère très particulier de la production des *ex voto*, en raison de ses conditions de production et de codification mêmes. Ce statut particulier n'autorise pas à intégrer cet ensemble, sans discrimination, dans un corpus général des représentations iconographiques du corps épidémique.

Selon nos critères, le fait que ces quelques œuvres de Provence ne représentent aucun corps de pestiférés (Fabre, *op. cit.* p. 154, en référence à Cousin, 1983, pp. 244-245), ni d'ailleurs d'incarnation de la peste, en somme ne figurent pas le mal, font qu'elles ne relèvent pas de notre sélection. En revanche, nous avons retenu, par exemple et dans cet ensemble des *ex voto* de Provence sur la peste, ceux qui représentaient ensemble des corps de pestiférés, des autorités consulaires et furent commandés officiellement pour commémorer l'épidémie provençale (ainsi de l'œuvre de Magaud, réalisée en 1865 ou du « Vœu des Consuls lors de la peste de 1720 », réalisé également au XVIII^{ème} siècle, les deux œuvres se trouvant dans la chapelle Notre-Dame-de-la-Garde à Apt¹³⁹).

L'interprétation de Gérard Fabre de la spécificité iconographique due à l'absence de figuration du mal (corps atteints ou cadavres ou encore corps de la peste), dans ces 14 *ex voto* des années 1720, comme occultation et conjuration du mal par la sensibilité populaire (*op. cit.* p. 157-158) n'a pas lieu d'être discutée dans le cadre de notre travail, puisque ces œuvres ne peuvent être incluses dans notre corpus. Elle n'infirme d'ailleurs pas que, en pleine épidémie de 1720 ou dans les années immédiatement postérieures, les artistes aient représenté la mort, le mal, les atteintes avec un réalisme saisissant (Serre ou De Troy, par exemple¹⁴⁰).

Les mêmes critères d'exclusion appliqués pour certains des *ex voto* provençaux sont également applicables aux autres productions identiques en Europe lorsque nous avons eu l'opportunité d'y être confrontée.

B.3 – Les représentations en déficit de documentation

¹³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 524.

¹⁴⁰ Figures n° 20, 21, 22, 39 & figures n° 12, 105.

Enfin, nous avons exclu de notre étude toutes les représentations qui ne présentaient pas, au plan de l'histoire de l'art, les garanties documentaires suffisantes ou, au plan objectif, qui ne pouvaient être susceptibles de vérification concrète, directe ou indirecte (croisement des données documentaires).

En effet, nous avons rencontré dans la littérature, dans les archives historiques ou dans les textes d'histoire de l'art notamment, des références à des images perdues, ou détruites sans avoir été reproduites par la gravure, le dessin, ou tout autre moyen de reproduction contemporain fiable. Ainsi, par exemple, pour ne relever que les éléments de documents liés à l'histoire de l'art en France, les archives et les listes des réserves de certains des musées que nous avons consultées effectivement (les musées des Beaux-Arts de France à Marseille, Nîmes, Paris, Avignon, Montpellier, Lille ou les musées français d'Histoire de la Médecine et autres musées scientifiques ou d'histoire : Institut Pasteur à Paris, Assistance Publique à Paris, collection marseillaise de l'Intendance Sanitaire répartie dans les différents musées de la ville) ont présenté parfois des traces d'œuvres disparues ou non repérées et répertoriées iconographiquement.

De plus, nous avons consulté par l'intermédiaire de l'accès à leur documentation des catalogues et documentations d'exposition ou de collections publiques ou privées, (Welcome Institut de Londres ; Prado et Musée d'Histoire de la Médecine de Madrid ; Venise, Naples, Milan, etc.) ou encore des documents spécialisés réunis dans leurs fonds par des professionnels de l'expertise et du marché de l'art¹⁴¹, qui indiquaient l'existence d'œuvres de peste aujourd'hui perdues ou détruites, donc sans visualisation possible, directe ou indirecte, actuellement.

Ces exclusions volontaires étaient nécessaires pour une fiabilité et une vérification maximales du corpus des représentations iconographiques des « corps de la contagion ». Reste que, de fait et non sans regret, les limites, inévitables et de nature différente, à la constitution du corpus ont imposé des exclusions involontaires, ou plus exactement des manques inévitables. Ce biais incite à la prudence dans les déductions des analyses et surtout relativise toute généralisation sur la production artistique de peste en Europe.

Il fallait pourtant bien mettre un terme provisoire au corpus des représentations des corps de la contagion, sinon à la collection des images de peste, et plus largement à celles des épidémies renvoyant à la peste. Nous avons pourtant intégré des représentations qui débordent

¹⁴¹ Nous tenons à remercier particulièrement ici Chantal Mauduis, historienne de l'art et expert, pour sa disponibilité et ses connaissances éclairantes, ainsi que l'ensemble de ses collaborateurs pour l'accès à leur documentation ; Daniel Wildenstein, et Fabrice Faré, pour leurs documentations mises à notre disposition.

légèrement le XX^{ème} siècle, soit que leurs auteurs les aient effectuées quelques mois après dans les années 2000 à 2003, soit que nous ne les ayons découvertes que tout récemment. Pour des raisons de commodité de traitement informatique, nous les avons pourtant intégrées au XX^{ème} siècle¹⁴².

IV – Constitution et historique de la collection

L'élaboration de notre corpus selon ses critères de rétention et d'exclusion n'a pu se faire qu'à partir de la constitution historique préalable de notre collection. Celle-ci s'est effectuée selon des procédés classiques de recherche documentaire et informatique mais, étant donné la nature des objets, selon également des procédés plus informels, voire parfois en fonction de hasards heureux. Cette collection est plus ample que notre corpus de thèse puisque nous avons visé l'exhaustivité la plus large possible sur le thème, de façon à éviter le plus possible des « ratés » préjudiciables. Elle n'a donc pas été sélective en fonction des critères présents de notre corpus. Pourtant, nous avons axé dès le départ de façon privilégiée notre investigation sur la recherche d'œuvres représentant les corps de la contagion, sans pour autant exclure des productions autres sur le thème.

A – Sources systématiques

Les sources premières de notre collection sont constituées par nos recherches systématiques dans des fonds iconographiques de nature différente :

A.1 - Fonds originaire

¹⁴² Ainsi par exemple des images d'un ouvrage sur la peste à Marseille (Enriké, 2001) illustré par Sharon Tulloch qui a travaillé ce thème également dans sa peinture (CF Bases Excel & Access, n° 574).

Le fonds iconographique majeur constitué par le professeur Henri Hubert Mollaret et Jacqueline Brossollet a été déterminant pour notre travail et il reste aujourd'hui le fonds iconographique et documentaire sur la peste du Moyen-âge au XX^{ème} siècle le plus élaboré¹⁴³.

Ce fonds a été mis à notre disposition par Jacqueline Brossollet en 1998, avant d'être accessible aux chercheurs dans les réserves du Musée de l'Institut Pasteur. Nous avons régulièrement pu consulter et exploiter ce fonds depuis 1999 ; répertorié sur fiches manuscrites, documenté et accompagné de photographies, de reproductions photocopiées et de diapositives. Apport fondamental à tout travail de recherches sur la peste et plus particulièrement sur les représentations de l'épidémie, ce fonds est largement connu des chercheurs par les nombreuses publications d'Henri H. Mollaret et de Jacqueline Brossollet, ensemble ou respectivement. Ils ont été les précurseurs de ces études notamment par leur ouvrage sur le sujet (1965), dans une perspective exhaustive et analytique.

A.2 – Fonds muséaux

Les fonds muséaux et leurs réserves, musées des beaux-arts, musées historiques spécialisés, musées d'histoire de la médecine, musées des instituts médicaux ont fait l'objet de requêtes systématiques soit par visites directes de leurs collections et entretiens avec leurs conservateurs ou leurs documentalistes, soit par courrier postal ou électronique lorsque les déplacements n'étaient pas possibles pour nous. En fonction des réponses obtenues, si ces musées possédaient des œuvres de peste, nous en avons acquis les reproductions photographiques.

Nous avons par ailleurs effectué un stage de recherche au Musée des Beaux-Arts de Marseille (en 1998, Musée et laboratoire d'accueil dans le cadre de notre DEA) dont la collection d'œuvres de peste comporte des œuvres majeures et très connues. Mais ce stage nous a permis de découvrir des éléments nouveaux dont notamment dans les réserves du musée une œuvre non répertoriée et non publiée à ce jour parmi les représentations des œuvres de peste¹⁴⁴.

Nous avons plus spécialement travaillé sur les collections des musées des Beaux-Arts de France, musées parisiens, alsaciens, bretons, du Centre, du Nord, du Bordelais, des Alpes

¹⁴³ Nous avons déjà exprimé ce que nous leur devons et tenons à leur renouveler ici notre gratitude ainsi que nos remerciements à Madame Perrot J. , Conservateur du Musée de L'Institut Pasteur, notre reconnaissance à Olivier Brossollet et à la famille de Madame Jacqueline Brossollet.

¹⁴⁴ CF **figures n° 95 & n° 96**, attribution orale à Magaud par Marie-Paule Vial, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Marseille.

du Sud, avec une prédilection pour le Sud-Est (Musée des Beaux-Arts de Marseille, d'Avignon, d'Aix-en-Provence, d'Arles, de Montpellier) et les collections des musées des grandes villes italiennes touchées par la peste, pour l'essentiel. Si ce fait ne relève pas d'un choix dû au refus ou au rejet délibérés qui n'auraient pas de sens ni de justification, mais relève d'un caractère plus trivial et pratique, nous sommes bien consciente qu'il peut introduire un biais dans les quantifications et les distributions de productions par pays.

Néanmoins, d'une part nous nous gardons de déduire quelque affirmation ou évaluation que ce soit sur les productions générales de chaque pays globalement ou en fonction des époques différentes (outre que rien ne nous y autorise, ce n'est pas là notre préoccupation anthropologique). D'autre part, la relative disproportion qui résulte de ce privilège accordé à la France en matière de recherche dans ses musées n'entraîne absolument pas une disproportion radicale dans les origines nationales des œuvres. Les musées français, pas plus que les autres musées d'Europe, ne bornent heureusement leurs collections aux œuvres françaises et l'art comme sa conservation déborde les frontières nationales. Ce facteur relativise encore davantage le biais introduit ici.

Nous avons accordé une attention spéciale aux collections du Wellcome Historical of Medical de Londres¹⁴⁵. D'une part son fonds sur les maladies épidémiques est conséquent, d'autre part il a été construit dans une perspective exhaustive ce qui permet une plus grande fiabilité et justifie sa valorisation par le chercheur.

A.3 – Fonds documentaires

Les fonds documentaires divers ont confirmé et complété certaines représentations mais en ont également fourni de nouvelles, que les recherches muséales n'avaient pu fournir. Nous avons pu ainsi avoir accès à des œuvres de collections privées, essentiellement par l'intermédiaire des experts en œuvres picturales et graphiques. L'enrichissement de notre collection a été permis également par les recherches documentaires en bibliothèque sur des ouvrages présentant des gravures et particulièrement pour les ouvrages anciens des XVII^{ème}, XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Nous ne saurions ici alourdir davantage l'exposé de la constitution

¹⁴⁵ Nous tenons à remercier Monsieur William Schupbach (The Wellcome Trust, Londres) pour sa disponibilité et sa bienveillance efficace.

de la collection par la liste des références de ces images issues des documents écrits, elles apparaîtront au fur et à mesure de notre analyse ou dans le listing général du corpus.

Les ouvrages des historiens de l'art ou des médecins traitant de l'iconographie de la peste ont fait l'objet d'une attention spéciale pour la collecte des images, ainsi que les catalogues d'exposition liés aux épidémies ou les monographies des peintres et graveurs concernés par cette production. Outre leur richesse documentaire, la qualité de leurs reproductions incite à récupérer leurs images. C'est le cas notamment des catalogues et publications de l'édition italienne des ouvrages d'art (notamment Mason Rinaldi & Zitelli, 1979 ; revue KOS nov. 1985 ; Calvi, 1987) sur le thème spécifique de la peste. C'est également le cas pour un ouvrage traitant des collections muséales des représentations iconographiques médicales en Hongrie, qui nous a permis un meilleur aperçu des productions de l'Europe de l'Est pour une part (Vida, 1994¹⁴⁶).

A.4 – Fonds Internet

Nous avons également effectué des recherches iconographiques sur Internet, par souci de repérage et d'exhaustivité, tout simplement par le moteur de recherche Google et le mot clé « Peste », rubrique « Image ». Cette recherche ne nous a apporté directement aucun élément nouveau mais a conduit en revanche indirectement à un petit nombre d'œuvres d'accès difficile parce que soit privée (notamment à une œuvre récente d'un peintre français du Nord, Jean-Paul Bodin à Saumur¹⁴⁷), soit relevant du patrimoine de petite cité (ainsi une petite ville italienne, *Vœu de 1522 pour la peste* à Carmagnole, près de Turin, dans son site touristique, a publié quatre images d'œuvres de peste dont deux sont actuellement dans les bâtiments communaux ou encore une image de la peste dans "Le jeûne genevois" (5 sept. 2001) d'après Benjamin Chaix)¹⁴⁸. L'intérêt de cette recherche relève davantage de la confirmation de la vivacité du thème de la peste aujourd'hui que de l'apport réel d'œuvres nouvelles pour nous.

¹⁴⁶ Nous tenons à remercier Mademoiselle Judit Gervain pour la traduction des légendes des documents sélectionnés dans cet ouvrage hongrois.

¹⁴⁷ CF Base Excel n° 477. Nous ne disposons pas d'une photographie originale de cette œuvre malgré le contact téléphonique que nous avons eu avec la mère du peintre, celui-ci n'étant pas disponible, mais nous l'avons retenue dans la mesure où elle est accessible sur Internet et où nous en avons imprimé l'image.

¹⁴⁸ CF Base Excel n° 482 ; 483 ; 484 ; 485 ; CF Base Excel n° 473.

B – Sources secondes et contingentes

Les sources secondes de notre collection tiennent soit de nos propres découvertes lors de l'exploration systématique de lieux ou de documents divers, soit de la bienveillance d'un certain nombre d'historiens de l'art, d'experts, ou encore de collègues chercheurs et amis, soit encore des hasards heureux lors de nos pérégrinations durant le temps de notre recherche.

Ce type de recherche comporte en effet une part non négligeable de contingence dans l'acquisition des données, même si cette part demeure plus restreinte quantitativement. A cet égard, même le hasard objectif dans lequel les surréalistes voyaient le critère du beau peut collaborer à une collection et réjouir le chercheur avec de belles surprises. Ainsi par exemple, lors d'une conférence sur la peste, une habitante de Marseille nous a-t-elle appris qu'elle possédait un tableau d'un peintre contemporain marseillais, Olivier Bernex¹⁴⁹, qui nous a permis de retrouver d'autres œuvres de ce peintre faisant partie d'un polyptyque peint d'après l'œuvre de Michel Serre sur la peste¹⁵⁰, durant les années 90 sensibilisées au SIDA (Parent, 2001, p. 23) mais aussi à d'autres hécatombes, d'autres calamités, d'autres carnages (Signoret, 1998, p. 47).

De même nous avons fait l'acquisition tout à fait par hasard chez un antiquaire d'une gravure non reproduite à notre connaissance¹⁵¹, très probablement du XIX^{ème} siècle reprenant l'un des épisodes tragiques et célèbres de l'épidémie marseillaise de 1720, celui de La Tourette. Du reste, pour la part marseillaise de cette iconographie, nous avons davantage de données d'une part en raison de l'intérêt porté au passé de notre cité et aux productions artistiques qui la concernent, d'autre part en raison de l'intérêt porté par les chercheurs de notre laboratoire aux épidémies marseillaises (Signoli, 1998a) et enfin parce que le hasard des découvertes n'est pas complètement indéterminé lui-même mais relève des conditions particulières de la recherche. Cela dit, la part relativement importante des œuvres marseillaises dans notre corpus ne tient pas essentiellement aux circonstances mais bien à la prégnance dans les mémoires et les traces dans la ville de la dernière grande peste française.

¹⁴⁹ CF Base Excel n° 491.

¹⁵⁰ Nous n'avons intégré que les trois grandes toiles constituant le polyptyque en le considérant comme une seule œuvre de série dont faisait partie les petits formats reproduits dans le catalogue et la monographie (3 grands formats et 35 petits formats ont été réalisés, Signoret, *op. cit.* p. 47) CF Base Excel n° 489 et 490.

¹⁵¹ CF Base Excel n° 260.

V – Etat actuel et traitement informatique

A - Etat actuel de la collection et du corpus

Les images ont été collectées sous forme soit de photographies couleurs ou noir et blanc (doublées de diapositives si possible), soit de reproductions papier photocopiées lorsque les photographies étaient impossibles. Nous avons donc toujours une trace visuelle tangible de ces représentations. Elles ont été classées et numérotées selon un ordre sériel d'acquisition et répertoriées dans un fichier informatique de type Microsoft Excel (constitution de notre Base Excel).

Ce répertoire comporte 16 rubriques :

« N° », « provenance », « auteur », « date », « titre et références », « période », « localisation & copyright », « nature de la représentation », « lieu ou sujet / objet concerné », « N° de cliché (D.C.&M.S., pour classement iconothèque laboratoire) », « photo », « diapo », « scan », et enfin deux catégories de « clé » d'analyse à plusieurs items et une catégorie renseignée par des « éléments supplémentaires » qui nous ont paru nécessaires à des titres divers.

La catégorie des « clés » de traitement et d'analyse de la collection a été constituée à partir d'une méthodologie de lecture iconologique que nous exposerons dans le chapitre suivant¹⁵² et comprend :

- des clés avec des items descriptifs (« scène » par exemple ou « bubons ») et des items sémantiques (« édification » ou « dévouement », par exemple) ;
- des clés d'analyse relevant de concepts ou de notions provenant des études de la littérature sur les représentations iconographiques ou littéraires de la peste qui font référence et que nous avons évoquées précédemment. Ces clés analytiques sont constituées d'items de récurrence (« mère – enfant » pour la stéréotypie ou « souffrance » par exemple) et d'identification (« Borromée » ou « Bonaparte », ou « autorité civile » par exemple) ou encore d'items d'ordre symbolique (« ange-épée » ou « allégorie »).

¹⁵² CF Troisième Partie : De la lecture des objets (Méthode).

Le nombre des items de ces « clés » est variable en fonction des œuvres mais correspond à une exigence de rigueur et de lecture systématique comme à celle d'une limitation sans laquelle aucun traitement sériel fiable n'est possible.

Toutes les rubriques sont renseignées autant que possible, sachant que certaines œuvres ne sont ni datées, ni signées, ni localisées parfois, ne peuvent être photographiées ou numérisées dans leur totalité. Concernant les renseignements généraux d'histoire de l'art (artistes, dates biographiques ou écoles d'appartenance, etc.), outre la documentation spécialisée en fonction des productions particulières, nous avons systématiquement consulté l'ouvrage usuel encyclopédique de référence (Benezit, 1999).

Cette base Excel ne laisse pas d'être complétée mais ne cesse de devoir l'être, étant donné sa nature. Cette possibilité sur la collection nous est laissée encore actuellement dans la mesure où nous avons distingué collection et corpus : nous pouvons rajouter des éléments pour compléter les rubriques mais également de nouvelles représentations constamment. À l'évidence, ce dernier ajout d'images n'est pas possible pour le corpus *stricto sensu* qui constitue, à ce jour, un ensemble non extensible de représentations dès lors que nous avons effectué des quantifications à partir de la constitution d'une base de données avec le logiciel Microsoft Access (nous y revenons de façon plus explicite ci-après).

Les images de la collection ont été numérisées autant que possible et traitées par un logiciel de type Adobe Photoshop 5.0 ; cela nous a permis de constituer des détails de représentations afin de rendre plus visible en gros plan certains éléments originaux ou certains motifs récurrents¹⁵³.

Nous avons constitué par commodité et souci de cohérence des dossiers iconographiques thématiques en trois classements : par pays de production (en fonction de l'origine des artistes) ; par sujet représenté (« Borromée » par exemple ou « Danse Macabre ») ; par clé d'analyse (« états des corps » ou « stéréotype : mère – enfant », par exemple). Les images peuvent donc être reproduites plusieurs fois dans les dossiers thématiques différents, ou y être découpées en détails si nécessaire. À l'évidence, si la même image n'est pas comptabilisée plusieurs fois dans les quantifications du corpus, en revanche l'étude d'un détail constitue une image nouvelle.

¹⁵³ Pour des raisons de précautions juridiques tenant au droit à l'image, notre collection iconographique est sécurisée et ne peut être rendue accessible librement. En revanche, nos publications qui l'utilisent le font dans le cadre de la recherche et ont obtenu les autorisations requises.

La distinction entre notre collection et notre corpus se retrouve dans les images numérisées, au plan de la qualité de leur traitement par le logiciel Adobe Photoshop et de la constitution de détails figuratifs et représentatifs.

B – Traitement informatique d’organisation du corpus

Outre la constitution de la base Excel pour notre collection, nous avons élaboré une base de données au moyen du logiciel Microsoft Access¹⁵⁴, sur les mêmes principes constitutifs généraux.

- On retrouve donc un certain nombre de rubriques identiques telles que :

- « N° », « titre et références », « auteur », « provenance », « date », « période », « localisation & copyright », « nature de la représentation », « lieu ou sujet / objet concerné », « N° de cliché (D.C.&M.S., pour classement iconothèque laboratoire) », « photo », « diapo », « scan », et enfin deux catégories de « clé » A et B d’analyse à plusieurs items.

- A des fins de traitement d’analyse typologique plus fine et de quantification possible de grandes catégories une nouvelle rubrique a été créée :

- située sur les « Fiches Images » de la base à la suite de celle de l’ « auteur », cette rubrique est appelée « type » et comporte par exemple des éléments typologiques comme « Symbolique » ou « Médecine » ou « P = X » (Peste identifiée à X, la Mort ou le Démon).

- Le traitement informatique par la base de données Access comporte ici deux possibilités de clés, « clé A » et « clé B ». Chacune est constituée de 4 items particuliers :

- les « clés A » sont descriptives et sémantiques (des scènes, des corps, des personnages, des actes, des gestes, des états, des lieux, etc.) ;
- les « clés B » sont analytiques (sémantiques et génériques, d’identification, symboliques, stéréotypiques).

Cette classification en 8 items des clés a permis des quantifications par item ou croisées que nous avons exploitées lors de notre travail sur la base en vue d’une partie des résultats, nous

¹⁵⁴ Nous tenons à remercier vivement à nouveau Pascal Adalian, Docteur en Anthropologie biologique, chercheur associé de l’UMR 6578 dont le talent informatique et la disponibilité ont été essentiels à cette réalisation.

les exposerons et les discuterons ensuite. Non pas que les quantifications et les études sérielles par clé d'analyse soient notre objectif principal, nous l'avons vu, mais qu'elles permettent de fonder un certain nombre d'interprétations qui, sans cela, demeurent moins vérifiables. Ainsi de l'affirmation souvent répétée de la présence des mêmes motifs figuratifs que nous avons appelés « stéréotypes de représentation ». Certes, cette affirmation s'appuie sur un constat visuel : il suffirait de façon empirique de regarder les représentations des scènes de peste pour repérer ces motifs, comme celui de la mère morte et du nourrisson encore vivant prêt à téter son sein. Cette remarque est devenue un lieu commun, à juste titre, de tous les écrits sur l'iconographie picturale de la peste.

Mais outre le fait qu'il est intéressant d'en évaluer quantitativement la proportion réelle dans les scènes de peste, ce qui peut soit corroborer l'affirmation de la récurrence du motif, soit la nuancer en fonction des périodes, des types de production, cela permet aussi de mettre ce motif en résonance avec d'autres et avec des contextes précis de production, résonance dont les sens peuvent être plus fiables si elles se répètent ou au contraire si elles varient dans l'histoire en fonction ou non des crises épidémiques réelles.

Nous avons dû effectuer un choix dans les outils de lecture, parmi les clés de la base Excel de la collection élaborée avant la base Access du corpus. Ce choix n'est ni arbitraire ni empirique mais tient aux éléments dominants d'études spécifiques des images concernant la peste qui proviennent des études antérieures dans la littérature (Mollaret & Brossollet, 1965; Ambroselli, 1978 ; Boeckl, 2000 pour l'essentiel parce qu'ils concernent spécifiquement les représentations iconographiques de la peste).

Nous avons donc isolé 8 clés (A et B), non sans effectuer des exclusions regrettables sous certains aspects. Pour pallier cette contrainte nécessaire par efficacité, nous avons réintroduit un certain nombre d'éléments d'analyse dans deux rubriques à cet effet : celle du « sujet » et celle du « Type » (par exemple, pour les représentations de Saint-Charles Borromée, le terme de « religion » figure sous la rubrique « Sujet » de façon à en repérer une qualification générale, comme le terme de « Piété » figure sous la rubrique « Type »¹⁵⁵), ce qui permet d'affiner la lecture et de rendre la complexité de l'analyse du mieux possible.

Reste que s'agissant de représentations picturales et graphiques, ce serait illusoire et mutilant que de se contenter d'un traitement sériel informatique qui, pour être utile et efficace,

¹⁵⁵ CF Bases Excel & Access, n° 102, Caula Sigismund, *Saint-Charles Borromée donnant l'eucharistie aux pestiférés* (XVII^{ème}).

n'en reste pas moins stérilisant s'il n'est pas accompagné d'analyses plus développées ou s'il n'est pas toujours corrigé et affiné, nuancé et approfondi par des études toujours renouvelées. S'il ne saurait constituer l'aspect majeur d'une lecture anthropologique des représentations iconographiques des corps de la contagion, ce traitement s'est imposé à nous en raison des avantages pratiques et épistémologiques d'information qu'il apporte.

C – Quantifications de la collection, du corpus et requêtes détaillées par pays et par siècle

C.1 - Images de la collection, du corpus et représentations originales :

- Le premier total concerne le nombre d'images de la collection : 638 images référencées (Excel collection).

- La deuxième quantification concerne le nombre total d'images du **corpus** : **484 images** (Access corpus). Ces images ont été analysées et sont répertoriées dans les deux bases informatiques (Excel corpus et Access corpus).

- La troisième quantification concerne le nombre de **représentations** originales (= œuvres), abstraction faite des détails d'une même œuvre : **381 œuvres**. Les détails se justifiaient pour notre étude iconologique mais ils ont été neutralisés (mot clé « idem ») pour les quantifications spécifiques suivantes correspondant à des requêtes détaillées.

C.2 - Requêtes détaillées :

- La quatrième quantification concerne le nombre de **représentations dans le cadre strict de notre période** : **370** représentations originales classées **selon 5 aires géographiques** (Espagne, Europe du Nord, France, Italie, Royaume-Uni). Les 11 représentations autres appartiennent donc à la période antérieure à notre cadre et correspondent à ce que nous avons appelé les « images-sources ».

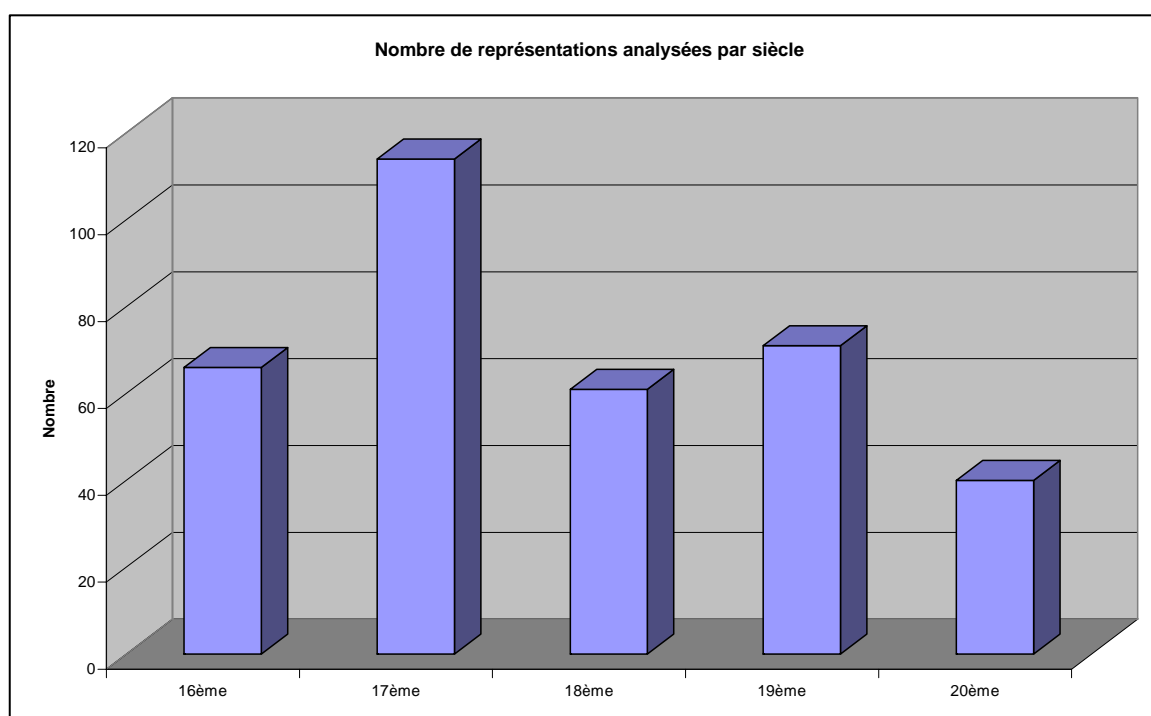
- La distribution quantitative par siècle, dans notre cadre, des représentations datées formellement, soit par une date précise, soit par une période attribuée selon les références d'histoire de l'art, est la suivante :

- XVI^{ème} siècle : 66 représentations
- XVII^{ème} siècle : 111 représentations

- XVIII^{ème} siècle : 59 représentations
- XIX^{ème} siècle : 71 représentations
- XX^{ème} siècle : 36 représentations

Le total est alors de 343 œuvres. 27 œuvres ne sont pas incluses puisqu'elles ne peuvent pas être datées rigoureusement, bien que situées géographiquement. Ce sont, en général, des œuvres qui se situent à la charnière de deux siècles ou dont la production n'est pas renseignée sur ce point.

Cette distribution est exprimée sous la forme du graphique suivant (graphe 1) :



C.3 - Commentaire figure 1:

Le commentaire global de cette répartition entre les productions des différents siècles peut être fait immédiatement dans cette partie, avant même l'exposé de notre méthodologie, dans la mesure où les éléments exposés dans les parties précédentes (I : Le contexte socio-historique et esthétique ; II : Du Corpus) suffisent pour faire une première lecture de ce graphique. De plus, l'aspect quantitatif n'est pas notre question principale et cette quantification ne se justifie ici qu'à titre de clarification des données.

Ce commentaire nécessite d'avoir présent à l'esprit d'une part, une précaution déjà évoquée de l'impossible exhaustivité totale de notre corpus et donc du fait qu'aucune généralité sur la production artistique ne peut être ici vérifiée ; et d'autre part, une remarque qui renforce la fiabilité de cet état du corpus : celle du calcul fait sur les œuvres originales, les « doublons » dus aux détails ayant été neutralisés par la mention « idem » dans les rubriques concernées et donc n'ayant pu être prise en compte lors des requêtes effectuées dans Access, à partir des mots clés.

- La première constatation montre une forte prédominance de la production des représentations du XVII^{ème} siècle dans notre corpus. Nous en faisons une interprétation historique et culturelle dont les caractéristiques rejoignent la littérature sur le sujet : d'une part le siècle a connu des flambées épidémiques réelles¹⁵⁶, d'autre part le siècle est dominé par les préoccupations de la Contre-Réforme qui fait des œuvres de peste les étendards de son idéologie¹⁵⁷, enfin la production artistique académique est particulièrement développée à cette époque en France et en Italie qui sont des foyers artistiques déterminants. De plus et plus généralement, le statut de l'image a changé au XVII^{ème} siècle¹⁵⁸.

- La deuxième remarque note que la production des représentations des corps de la contagion présente, certes, une prédominance quantitative sur les trois siècles où la peste demeure une épidémie qui sévit réellement en Europe, soit un total de 236 représentations (un rapport d'environ 2/3 du total : 343).

Mais, cette prédominance est à moduler et à relativiser dans la mesure où cette production s'étale sur 3 siècles (Ancien Régime), alors que les 107 représentations restantes ne concernent que 2 siècles (soit 1/3 du total). Elle ne représente pas 1/10^{ème} de plus, proportionnellement à ce que pourrait être une production moyenne répartie sur 5 siècles (68.6 œuvres, avec toute la circonspection nécessaire ici, s'agissant de la production artistique, ce genre de moyenne chiffrée est à manipuler avec réserve). Cela confirme la permanence de la production des représentations des corps de la contagion et la prégnance du thème de la peste dans les mentalités et les sensibilités.

- Deux autres remarques s'imposent alors :

¹⁵⁶ La trame factuelle, 1^{ère} Partie, 2, 1.

¹⁵⁷ L'esthétique et les conditions de la production artistique, 1^{ère} Partie, 2, 3.

¹⁵⁸ L'esthétique et les conditions de la production artistique, 1^{ère} Partie, 2, 3.

D'une part, le XX^{ème} siècle, constitué d'une quarantaine d'œuvres, présente malgré tout une chute de la production. Cela dit, cette production reste conséquente, elle continue à un rythme irrégulier avec une reprise consécutive au SIDA à partir des années 80 (cf. l'analyse des œuvres spécifiques) et apparaît comme liée à la thématique de la mort dans des cycles de production sur lesquels nous aurons à revenir (en Europe centrale et de l'Est, en France du Nord-Est et du Sud, par exemple).

D'autre part, la relative dé-liaison entre les crises épidémiques réelles de peste et la production artistique est confortée par ces résultats. D'autant que la production du XIX^{ème} siècle demeure conséquente et conforme à une moyenne par siècle (68.6 œuvres) avec disparition de la peste alors que celle du XVI^{ème} siècle, période d'épidémie de peste active bien qu'irrégulière¹⁵⁹ est moindre (66 œuvres). On peut légitimement parler alors d'une autonomie des représentations par rapport au vécu immédiat, concret et réel de confrontation historique à la peste.

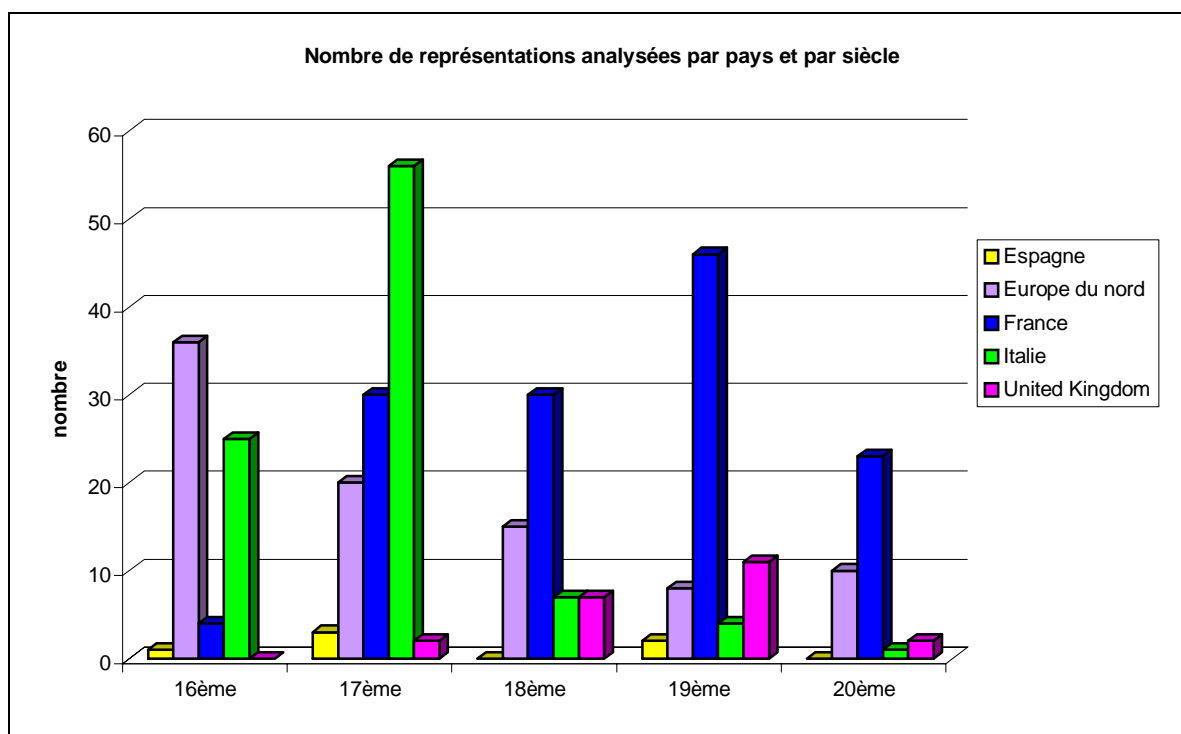
- Mais, pour autant, cela ne signifie pas que le phénomène de représentation iconographique des corps de la contagion ne soit pas lié aux épidémies qu'il s'agisse du phénomène au XIX^{ème} avec le choléra, nous l'avons vu, ou au XX^{ème} siècle avec le SIDA.

- Cela signifie encore moins que ce phénomène iconographique soit sans rapport avec les représentations sociales de la mort, de la maladie, avec les sensibilités et les imaginaires collectifs. Il est certain que la période baroque a une prédilection particulière pour la thématique de la mort, nous l'avons vu, et qu'un regain de cette thématique existe au XX^{ème} siècle qui n'est pas seulement lié au SIDA, mais probablement aussi aux chocs et aux fracas historiques d'un siècle meurtrier. Ainsi, un certain nombre de représentations iconographiques de la peste contemporaines font partie de programmes iconiques de catastrophe (guerre, explosion atomique, force de frappe, destructions multiples¹⁶⁰).

Il semble bien que cette distribution iconographique, au contraire, atteste à la fois la permanence et une certaine régularité des représentations iconographiques des corps de la contagion sur ces cinq siècles, comme également atteste les relations particulières bien réelles entre cette iconographie et la réalité mentale ou psychique des populations, au travers de leurs représentations (graphe 2).

¹⁵⁹ La trame factuelle, 1^{ère} Partie, 2, 1.

¹⁶⁰ Ainsi l'œuvre de Lorjou, *La peste en Beauce* (1954) est placée à côté de *L'âge atomique* et de *La force de frappe*, en un triptyque édifiant (Mollaret, 1965, p. 111).



C.4 - Commentaire figure 2:

- Un premier constat sur cette distribution par pays et par siècle montre une diversité de répartition entre un premier groupe de pays / régions (Italie, France, Europe du Nord / Est) qui présente une prédominance des représentations par rapport à un deuxième groupe (UK et Espagne/Portugal) dans lequel ces représentations sont nettement moins nombreuses. Nous avons avancé, en conformité avec la thèse de Christine Boeckl (2000) que cette distorsion tient en grande partie aux contextes religieux des tensions entre Europe catholique et protestante. Au reste, cette différence ne tient pas tant au sujet représenté qu'à la fonction dominante de ces représentations sous l'Ancien Régime, particulièrement au XVII^{ème} siècle. En effet, ce n'est pas la mort et sa représentation qui posent problème dans l'Espagne catholique, ceci se confirme dans la production des Vanités espagnoles par exemple (Tapié, 1990 ; Chevé, 1992). Mais ni la Péninsule Ibérique, ni le Royaume-Uni ne mettent en scène l'épidémie durant cette période.

- C'est constant en Espagne, avec toutefois 1 œuvre au XVI^{ème} siècle et 3 œuvres au XVII^{ème} siècle, puis 2 œuvres au XIX^{ème} siècle. Nous sommes consciente du caractère très relatif de cette quantification dont nous avons donné les raisons, mais néanmoins ce reflet n'est pas biaisé davantage en fonction des lieux géographiques : nos recherches ont été

systematiques, tant dans la littérature que directement et cette quasi absence nous a même particulièrement incité à chercher en Espagne¹⁶¹. Nous ne pouvons que constater, à ce jour, cet état de fait, à l'instar, du reste, des autres chercheurs ayant travaillé sur la question (Mollaret & Brossollet, 1965, Boeckl, 2000).

- Le graphique présente pour la production du Royaume Uni une autre configuration : une courbe ascendante des XVII^{ème} au XIX^{ème} siècles et un maintien de la présence d'œuvres au XX^{ème} siècle. Au total la production est de 22 œuvres. Nous ne sommes pas en mesure de produire d'autres causes de cette faible quantité que celles déjà évoquées : la prégnance de la Réforme (pour ces représentations et l'iconographie en général), un autre mode de configuration de la production artistique picturale et graphique dans les siècles classiques et baroques, mais au XIX^{ème} siècle un mouvement romantique et symboliste riche et fécond (Blake par exemple). Là encore, nos recherches par le Wellcome Historical Medical Museum de Londres ont corroboré celles de la littérature, à ceci près que l'Angleterre a aussi produit des cycles sur la mort où se retrouvent des images de peste (Thiele, *The dead pit*, par exemple¹⁶²) et des cycles sur la peste de Londres de 1665, représentée au XIX^{ème} siècle (Ward, *Scènes de peste à Londres* daté de 1849)¹⁶³.

- La production d'Europe du Nord et de l'Est est plus régulière et conséquente : 89 œuvres au total avec une distribution quasi égale aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, très liée aux épidémies dans un contexte artistique dominé par le réalisme (Flandres, Etats du Nord) avec une fort impact de la gravure (Dürer par exemple) et la présence de Danses Macabres. Par ailleurs, une économie de l'art très différente du reste de l'Europe, parce que liée davantage à la commande bourgeoise de tableaux décoratifs pour lesquels la peste ne constitue pas un sujet de prédilection, est probablement partie prenante de cette production moyenne, dans la mesure également où cette région de l'Europe comprend beaucoup de provinces et de pays différents. En revanche, sur la peste, la production picturale de Rubens et de son école vient nourrir les images de la Contre-Réforme dans des compositions très importantes pour l'histoire de l'art.

La production chute plus régulièrement aussi, avec un maintien là encore des représentations liées aux cycles de la mort (Jenewein pour l'Europe de l'Est¹⁶⁴ ou Schnug

¹⁶¹ Nous avons échangé une correspondance avec les responsables de différents musées espagnols (musées des beaux-arts et musées d'histoire de la médecine de Madrid) qui ont confirmé ce résultat.

¹⁶² CF Bases Excel & Access, n° 14.

¹⁶³ CF Bases Excel & Access, n° 7 ; 8 ; 9 ; 9a

¹⁶⁴ CF Bases Excel & Access, n° 501, par exemple.

pour le Nord, en 1904¹⁶⁵). Nous devons préciser que la Russie n'a pas fait l'objet, de notre part, d'une investigation particulière, et que les représentations russes de notre corpus sont très peu nombreuses parce que nous nous sommes volontairement limité à ce sujet, tant pour des raisons pragmatiques de recherche qu'en raison de la situation géographique de la Russie¹⁶⁶ à cheval sur l'Europe et l'Asie ; cela dit, là encore, nous constatons que dans les autres études sur la question, les œuvres russes sont quasi inexistantes.

- Concernant l'Italie, après le XVII^{ème} siècle, les représentations chutent fortement et régulièrement depuis 3 siècles, mais la production italienne est très conséquente avec 93 œuvres au total. L'essentiel de cette production est centrée sur les XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles ce qui corrobore nos précédentes explications sur les liens entre les représentations de la peste et l'Eglise romaine. Très lié aux crises réelles, de la Renaissance à l'Humanisme, l'art italien classique et baroque de la peste est également très dépendant du statut artistique privilégié et déterminant de la péninsule. Il domine largement la production picturale et graphique des deux siècles en Europe.

Il semble que le thème ne soit plus sujet d'inspiration des artistes ensuite, à partir du XVIII^{ème} siècle, ni objet de préoccupation des commanditaires. Pourtant, ce constat peut être nuancé par le fait que les représentations de Saint-Roch par exemple, demeurent plus fréquentes. Pour autant, les historiens d'art qui ont écrit sur les représentations italiennes de la peste l'ont essentiellement fait sur ces siècles très riches (Meiss, 1951 ; Cipolla, 1981 ; Puglisi, 1995 ; Marshall, 1995 ; Martin, 1996 ou encore Boeckl, 2000). Il semble que cela ne soit pas le fruit du hasard, mais bien d'une prédominance de ce sujet dans ces périodes, et que cette production soit bien déclinante des XVIII^{ème} au XX^{ème} siècles, comme le montre notre graphique.

- Enfin, la production française présente une originalité sur laquelle, à notre connaissance, aucune thèse n'a été suggérée. En effet, non seulement cet ensemble de représentations est dominant quantitativement dans notre corpus avec 133 œuvres, mais sa distribution surtout est remarquable. Elle est constante jusqu'au XX^{ème} siècle et relativement régulière, sauf au XVI^{ème} siècle. De plus, les trois derniers siècles maintiennent une production conséquente (respectivement : 30 – 46 – 23) avec une pointe au XIX^{ème} bien singulière en regard de

¹⁶⁵ CF Bases Excel & Access n° 494, par exemple.

¹⁶⁶ Nous nous proposons de poursuivre nos recherches en Russie ultérieurement ; d'une part parce que les représentations iconographiques des corps de la contagion n'ont, à notre connaissance, pas fait l'objet d'un travail systématique, d'autre part parce que cela permettrait de faire une étude comparative sur les représentations du mal et de la mort anthropologiquement intéressante, enfin parce que nous avons des affinités linguistiques et personnelles avec ce pays.

l'histoire de la peste mais liée d'une part au choléra, d'autre part probablement à des facteurs socio-culturels proprement français : la passion de la commémoration (Joutard, 2000, pp. 390-392) celle des « Grands Hommes » et des héros (Joutard, 2000, p. 346) et enfin, une réactivation durant la Restauration et la Monarchie de Juillet de l'idéologie et du culte catholique. Le théâtre tragique des épidémies a incontestablement été propice à la mise en scène de ces édifications de grands personnages exemplaires et de ces discours religieux ou civils d'éducation des foules (ainsi à Marseille, l'édification de l'évêque Belsunce ou celle du chevalier Roze¹⁶⁷).

D'autres facteurs peuvent également rendre raison de cette particularité française : le fort académisme de la production artistique qui influence les sujets religieux et historiques, nous l'avons vu ; un recours à la construction d'images édificatrices dans des périodes troublées (Bonaparte et le début du XIX^{ème} siècle) ; la politique coloniale qui met la France au contact permanent de l'Orient dans la même période et ce jusqu'au XX^{ème} siècle avec des traces dans les mémoires et les sensibilités très vives ; un riche lexique métaphorique utilisant le champ lexical de la peste (Brossollet, 1971) et une réactivation quasi permanente de la métaphore¹⁶⁸.

Cette distribution française est également liée, au XX^{ème} siècle, aux réactivations du thème épidémique lié au SIDA comme nous l'avons déjà indiqué, mais lié aussi à la production d'ouvrages historiques commémoratifs de la Grande Peste de Marseille (ainsi par exemple, les illustrations par Benoît Lacou¹⁶⁹ d'une série en bandes dessinées récente, publiée à partir de 2002, ou encore les illustrations tirées des tableaux de Sharon Tulloch pour la publication d'un ouvrage de reportages et d'enquêtes sur l'histoire de Marseille et de la Provence¹⁷⁰).

Il est incontestable que la cité phocéenne ait été le lieu d'une crise épidémique majeure, mais elle a suscité de nombreuses œuvres de peste probablement aussi parce que ce fut la dernière grande crise épidémique de peste en France, d'autant plus frappante qu'elle éclata à l'aube des Lumières comme une manifestation des derniers soubresauts d'un mal archaïque et obscur encore. La production « marseillaise » (ses auteurs ne le sont pas tous, ni

¹⁶⁷ Voir 4^{ème} Partie & Chev , 2001b.

¹⁶⁸ Nous avons développé cette question davantage dans notre introduction et la 1^{ère} Partie.

¹⁶⁹ Ecken & Lacou, *Le Diable au port*, L'Etoffe et le Fléau, Les Editions Hors Collection, 2002, Tome 1. Nous remercions encore une fois Benoît Lacou pour le don qu'il nous a fait d'une planche dessinée, œuvre originale sur ce thème.

¹⁷⁰ Enriké. , *1720 : La peste à Marseille*, Marseille, Rouge Safran, 2001, pp. 17, 19, 20.

leurs œuvres), à cet égard, a contribué à l'édification de notre corpus pour une part assez conséquente au XX^{ème} siècle notamment.

Il apparaît alors que la part de représentations liée aux événements de crises historiques soit plus importante en Italie et en Europe du Nord, alors que la France répond à d'autres exigences, moins réalistes et peut-être plus symboliques. Mais des analyses par requêtes plus fines seront nécessaires pour le confirmer et pour montrer la complexité de ce corpus. Cette première série de quantifications devra être complétée notamment en croisant un certain nombre de clés de lecture qui relèvent de notre méthodologie propre.

Ces premiers constats sur les images des corps de la contagion nous éclairent sur leur distribution spatio-temporelle et sur les raisons des particularités de cette répartition. Pour autant, ils ne sauraient tenir lieu de résultats relevant d'une analyse iconologique qui, seule, peut permettre une lecture iconographique fondée et complexe.

PARTIE III : De la lecture des objets (Méthode)

I - Lire les images ? complexité et nécessité méthodologique

Pour comprendre un peu mieux le phénomène de la confrontation des hommes à l'épidémie de peste par l'étude des représentations iconographiques des corps de la contagion, il nous paraît nécessaire d'articuler le « local » c'est-à-dire l'événementiel dans ces représentations de l'épidémie, les caractéristiques du vécu de crises et des représentations particulières (populations données, contexte social et normes esthétiques, impact et réponses à l'épidémie, croyances et réactions diverses, comportements sociaux, religieux, médicaux, politiques) au « global »¹⁷¹ c'est-à-dire aux schèmes anthropologiques qui peuvent être dégagés et comprendre les sens et la complexité de ces rapports des hommes à la crise épidémique par excellence : la peste (invariants de représentation, stéréotypie et récurrences des motifs, éléments sémiologiques et sémantiques qui font retour, permanences des interprétations attribuées ou variations innovantes).

Cette articulation proprement et traditionnellement anthropologique prend une résonance particulière lorsqu'il s'agit d'images. En effet, outre un statut épistémologique complexe que nous avons posé dès notre introduction, les images font l'objet de méthodes interprétatives qui ont partie liée au statut que les chercheurs leur attribuent.

Nous opterons pour le choix du terme de « lecture » de nos représentations, non sans reconnaître que ce terme peut poser problème (Vovelle, 1982, p. 80). Il n'y a pas, à proprement parler, de lecture de l'art au sens où cette opération consisterait à décoder de façon univoque un système de signes. Nous l'utilisons aux sens conjugués de regard et d'analyse. En ce sens, toute lecture répond et correspond à des questions posées aux représentations et à des fins anthropologiques ici. Il est clair alors que nos représentations sont à la fois des objets de type « message », véhiculant des informations que nous devons collecter ; mais elles sont également des ensembles de *stimuli* destinés à faire réagir le spectateur, ce qui introduit dans l'interprétation (et pas le décodage) une complexité réelle.

¹⁷¹ Pour reprendre la distinction et la conjonction nécessaire et désormais traditionnelle de l'épistémologie de l'anthropologie, notamment dans l'ouvrage de M. Kilani (1996, p. 21).

Ainsi, d'une part, selon une perspective d'histoire sociale de l'art, les œuvres visuelles ne peuvent être correctement lues qu'à partir d'une connaissance précise des textes et des conditions socio-historiques de réalisation. Les « *dispositions visuelles* » (Baxandall, 1985, p. 86) d'une époque, liées à la vie quotidienne, religieuse, sociale ou commerciale, sont des éléments déterminants du style artistique correspondant. Dès lors, si l'on veut interpréter ce que ces images donnent à voir, il faut les contextualiser, ne jamais perdre de vue ce sol originaire de la production ni cet horizon visé de réalisation.

Mais, il n'en reste pas moins vrai que cette perspective restrictive de l'histoire de l'art échoue à comprendre les « *objets créés par l'homme en vue d'une efficacité du visuel* » (Didi-Huberman, 1990, p. 43) lorsqu'elle se limite à les intégrer au schéma convenu de la maîtrise du visible, propre à une époque donnée. Ce qui est donné à voir ne peut se réduire à une imagerie stéréotypée et une forme ne devient signifiante qu'en fonction d'un processus temporel et relationnel, celui de l'expérience esthétique et de l'analyse iconologique.

D'autre part, cette complexité exige de tenir le fil entre une lecture sémiologique des images qui privilégie les significations, les signifiants, la transmission des savoirs par des systèmes codés et une lecture iconologique ouverte, qui intègre les formes, les effets, les symptômes offerts par les images. L'efficacité visuelle des images tient davantage à « *l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non savoirs produits et transformés* » selon l'expression et la thèse de Didi-Huberman (1990, p. 25). Celle-ci fait alors qu'une représentation iconographique du corps épidémique donne « l'événement visuel » d'une crise en acte : elle manifeste non seulement le visible de la crise, le lisible du mal mais encore ce qui, dans cette mise en scène et en signes, ce qui relève de l'irreprésentable (la mort, la culpabilité, la violence et l'anomie, la souffrance extrême, par exemples).

Jean-Luc Nancy écrit : « *Il n'y a image que lorsqu'il y a évidence : sinon, il y a décoration ou illustration, c'est-à-dire soutien d'une signification* » (Nancy, 2003, p. 30). Les images des corps de la contagion ne sont pas des illustrations, ne sont pas seulement des témoignages historiques, ni des traces qui renvoient à des significations pré-constituées de la crise épidémique. Nous avons déterminé leur statut épistémologique en tant qu'image et leur rapports au savoir dans notre introduction ; rappelons seulement que l'image est « *l'évidence de l'invisible* », et plus qu'elle ne rend un objet (ici une scène de peste ou « la » Peste) visible, « *elle accède à son savoir* » selon les belles expressions de Jean-Luc Nancy (*op. cit.*, p.30).

Autrement dit, ces images livrent des vérités, ou une totalité de sens qui ne peut être délimitée, fixée mais auxquelles nous ne pouvons accéder que par un travail lent et rigoureux d'analyse qui n'abolit pas la sensibilité esthétique. Ainsi, par exemple, la violence de Dieu

dans sa colère est la visibilité de l'hécatombe dans ces amas de corps que surplombent des nuages épais et sombres (chez Giordano, Tiepolo, De Troy, par exemple)¹⁷², mais encore faut-il repérer ces signes, ces motifs iconographiques, les mettre en relation avec d'autres identiques ou encore au sein d'une même composition, dégager les rapports dialogiques qu'ils entretiennent avec d'autres signes, d'autres motifs, d'autres formes.

Dès lors, la méthode « idéale » de lecture consisterait à conjuguer les perspectives historique, sémiologique et structurale (l'œuvre de Louis Marin est, en ce sens, exemplaire : 1971 ; 1993 & 1994 ; ce dernier ouvrage réunit divers articles publiés sur la question de la représentation). Il nous semble alors que la méthode iconologique, initiée par Erwin Panofsky dans l'héritage de l'histoire sociale de l'art d'Aby Warburg, enrichie par les analyses actuelles de sémiologie et d'histoire de l'art et leurs options méthodologiques particulières adaptées à leurs objets d'étude, convient à notre travail comme socle méthodologique. Il nous appartiendra d'affiner et d'enrichir notre lecture en fonction de la nature particulière de nos objets iconographiques.

Il s'agit donc d'aller du particulier de ce qui est donné à voir dans ces représentations iconographiques pour dégager des significations plus globales et éclairer le phénomène épidémique vécu et représenté. Dès lors, il est nécessaire de distinguer ce qui relève de la finalité sociale et historique ou idéologique des images, et ce qui relève de ce qui est donné effectivement à voir, dont on peut faire la lecture en s'autorisant d'une méthode iconologique. Non qu'il s'agisse d'occulter le contexte de production et les visées de celle-ci après les avoir exposés (Partie I), mais bien parce que la complexité de ce qui est donné à voir nécessite plusieurs niveaux de lecture.

Pour la même raison, cette complexité nécessite de s'attacher de façon méthodique aux différentes strates de lecture et en premier lieu à ce qui est effectivement donné à voir sur les images (le « visible »), puis à ce qui peut être signifié (le « lisible ») par elles et enfin ce qu'elles traduisent et induisent des représentations et des vécus concrets comme des investissements symboliques liés à l'épidémie, au mal et à la mort. Puisque ces représentations iconographiques, comme toutes les représentations, ne présentent pas leurs sujets sans le tisser dans un réseau de valeurs ou de sens, il s'agit de construire notre regard sur elles avec méthode.

¹⁷² CF Bases Excel & Access, n° 287 & 76 & 215. **Figures 9, 87, 12.**

II – Méthode iconologique

A – Distinction entre iconographie et iconologie

Traditionnellement on distingue l'iconographie de l'iconologie (Waal, 1973). L'iconographie concerne l'étude des thèmes figurés ou de la signification d'une œuvre d'art (son « fond ») par opposition à sa forme. Elle inventorie les différents éléments iconographiques d'un art particulier, l'art religieux médiéval avec Emile Mâle (1908), par exemple. Elle est habituellement divisée en iconographie religieuse et iconographie séculière ou profane. Si les données iconographiques sont capitales pour tenter de comprendre les significations des représentations, l'analyse iconographique s'avère insuffisante dès lors que l'on veut considérer les œuvres comme informations sur le mentalité et la sensibilité d'une époque donnée (Ginzburg, 1989, p. 63-65). Les représentations sont médiations, et cette nature ambiguë (ambiguïté de toute figuration) requiert une analyse plus complexe et une recherche du sens, ou des sens du représenté : celle de l'iconologie.

L'iconologie est définie plus largement comme l'étude de la signification des motifs imagés dans leur contexte culturel et historique. Elle considère l'œuvre comme un système de significations qu'il s'agit de contextualiser dès lors que l'on veut tenter de le comprendre, dans une démarche heuristique et non dogmatique. Le terme date du XVI^{ème} siècle (1593) chez Cesare Ripa (dont nous avons étudié l'une des vignettes sur la peste¹⁷³) en un sens plus restreint puisqu'il s'agit du titre d'un recueil de figures allégoriques traditionnel, servant de référence aux artistes comme un code d'images symboliques (Ripa, 1988). Le terme sera repris par Aby Warburg et Erwin Panofsky qui en élargissent le sens en insistant sur les phénomènes de correspondance entre les différentes périodes, les parallèles de forme, les contextualisations nécessaires. L'art est saisi comme expression d'un temps (ainsi de la perspective comme « forme symbolique » et vision d'une époque pour Erwin Panofsky, 1975, pp. 123-233) ou encore comme expression d'une mémoire à l'œuvre dans les images d'une culture pour Aby Warburg.

L'iconologie interroge les images et traite alors de leur nature, de la « vie » des images, de leurs structures, des paradoxes constitutifs des représentations iconiques, de leurs motifs récurrents ou variants, de leur puissance et de leurs effets, des processus fondamentaux

¹⁷³ CF Bases Excel & Access, n° 570, **Figure 135**.

de leur transmission émotive et sensible. L'iconographie moderne pose que ce que l'image *signifie* ne se réduit en aucune façon à ce qu'elle donne à voir ; c'est en quoi elle intéresse le regard anthropologique.

B – Iconologie critique

Aby Warburg (1866-1929) avait posé de façon déterminante pour la lecture de l'art de ne pas dissocier l'étude des formes et celle des fonctions des œuvres et produit des analyses conjointes des œuvres et de leurs usages sociaux (Pinto, 1990). Dans la perspective d'une histoire sociale de l'art, la méthodologie de Warburg met en évidence des processus de continuation ou de transfert, de réinvestissement de certaines formes anciennes spécifiques pourtant créées pour interpréter des situations spécifiques.

L'analyse iconologique de Warburg (ou « iconologie critique ») se présente comme une enquête sur les sources de l'image et l'édification d'un stock de connaissances indispensables pour résoudre l'énigme de l'image, « *tirer au clair le contenu représentatif des images* » et comprendre les transformations de la forme expressive ou représentative (Pinto, 1990, p. 29). Au fond, pour Warburg, les formes visuelles, les images, manifestent des tensions internes à la culture et à l'histoire, ce qu'il vise, c'est une « *interprétation symptomale* » de la culture, à travers ses images, ses croyances, ses continents noirs, ses résidus, ses déplacements d'origine, ses retours du refoulé. Le modèle d'analyse de Warburg est « *un modèle symptomal où le devenir des formes devait s'analyser comme un ensemble de processus tensifs : tendus, par exemple, entre volonté d'identification et contrainte d'altération, purification et hybridation, normal et pathologique, ordre et chaos, traits d'évidence et traits d'impensé* » (Didi-Huberman, 2002, p. 28).

Cette approche très riche des images nous paraît convenir particulièrement à nos représentations et à ce qu'elles mettent en œuvre parce qu'elles constituent une sorte de théâtre intense de crise, de temps et d'états hétérogènes comme d'éléments de réalité et d'éléments symboliques qui « prennent corps » ensemble.

C – La méthode iconologique de Panofsky : un modèle de lecture

Nous n'entrerons pas en détail dans les différences d'orientation des analyses de Aby Warburg et de celles d'Erwin Panofsky : ce dernier semble privilégier l'identification d'une forme en vue d'accéder au contenu représenté, alors qu'Aby Warburg, dont il est l'héritier, se rapproche d'une approche psychanalytique des images à certains égards en privilégiant l'aspect de symptôme qui les caractérise (Didi-Huberman, 2002). Ces distinctions fines ne sont pas pertinentes pour notre travail au plan méthodologique, dans la mesure où ce qui nous importe relève de l'exercice de la méthode d'analyse iconologique, que l'on peut dissocier ici des orientations de ces chercheurs et utiliser dans ce qu'elle a de commun aux deux traitements des images.

En effet, la formalisation de cette méthode est explicite dans le travail désormais classique d'Erwin Panofsky. L'œuvre d'art a pour « intention d'être esthétiquement perçue » ce qui la spécifie comme œuvre d'art et la différencie essentiellement de tout autre objet (Panofsky, 1969). Ces intentions sont conçues par Erwin Panofsky comme nécessité causale. Il s'agit par cette méthode de pouvoir constituer l'art en objet de connaissance.

L'anthropologie du regard et de la vision ne passe que par des schèmes culturels qu'il s'agit d'appréhender et qui n'ont rien à voir avec les intentions psychologiques ou prétendues « naturelles » des auteurs. Les représentations iconographiques sont des traces, des signes que cette méthode iconologique traite de manière structurale et que cette lecture interprète en ce qu'elles traduisent les correspondances, les ruptures significatives ou les écarts par rapport aux savoirs, aux discours, aux croyances du temps.

Sans s'épuiser dans cette seule signification et cette seule fonction à l'évidence, l'art traduit les représentations sociales et les sensibilités propres à une époque, par la figuration picturale notamment. La lecture d'une œuvre ne relèvera alors, dans ce travail, ni de la mise en évidence des particularités stylistiques considérées comme données mesurables ou déterminables par quelque procédé scientifique, ni de la projection d'impressions personnelles et de réactions ou jugements subjectifs que l'œuvre susciterait. C'est précisément parce que l'art ne se contente pas d'imiter les phénomènes et les événements visibles et descriptibles, précisément parce qu'il traduit aussi les concepts intelligibles à l'œuvre dans ces phénomènes et leurs représentations qu'une étude de la signification des images est possible.

Depuis Aby Warburg et Erwin Panofsky, l'iconologie a pour problématique la signification des images dont elle tente de dégager les principes sous-jacents. L'œuvre est considérée en tant que phénomène expressif dont on se propose de traduire le ou les sens, la visibilité, la rhétorique et la lisibilité.

La méthode iconologique consiste en trois étapes, correspondant chacune à un niveau d'interprétation :

- Tout d'abord le niveau de la description pré-iconologique ou « phénoménique » qui identifie des formes à des objets ou des relations entre ces objets constituant un événement. Ce processus permet de dégager le « motif » de l'œuvre et en dégage la signification dite « primaire » ou naturelle. Comme l'a montré Erwin Panofsky (1975), la description même la plus élémentaire d'une image relève de rapports entre les données de contenu et les données formelles : celles-ci sont inextricablement liées. Dès ce niveau de description iconique, un processus d'interprétation élémentaire existe. Ce processus requiert déjà l'histoire des styles dans la mesure où cette description ne saurait dégager les « motifs » sans savoir des repères stylistiques qui caractérisent les œuvres (ainsi une connaissance de l'histoire des styles permet de ne pas traiter l'espace d'une représentation réaliste comme celle de Serre au XVIII^{ème} siècle lors de la peste à Marseille, comme l'espace irréaliste d'une miniature du XV^{ème} siècle). C'est une étape descriptive première, aussi rigoureuse et objective que possible : une sorte d'état du figuré.

- Le deuxième niveau est celui qui traduit le langage de l'image à travers ses significations « conventionnelles ». Il fait apparaître la signification secondaire : il s'agit d'identifier dans les œuvres, les histoires ou les allégories qui incarnent et rendent manifestes des thèmes ou des concepts. L'histoire des « types » est ici convoquée. Le rapprochement de l'œuvre avec les textes historiques en correspondance, avec les événements réels et avec d'autres images semblables permet d'en saisir les contenus nouveaux. Les images sont alors replacées dans leur environnement socio-culturel et ne sont plus exclusivement saisies au plan formel. C'est une étape qui constitue une sorte de trame du sens par les échos réels et culturels que l'œuvre manifeste. Il correspond à une recherche du contexte de production.

- Enfin, le troisième niveau est celui de l'interprétation iconologique proprement dite, celui de la recherche du « contenu » de l'image, situant l'œuvre parmi l'ensemble des valeurs et des représentations symboliques d'une société donnée. Cette recherche révèle l'appartenance de l'artiste à une « mentalité de base », sorte de configuration de représentations sociales et de croyances que l'artiste partage plus ou moins avec certains groupes contemporains ou avec l'opinion commune. Cette interprétation s'attache notamment à la composition, aux innovations iconographiques, aux codes variables des couleurs. La connaissance de ces codes (graphiques, de couleurs, allégoriques, gestuels, expressifs) permet de repérer les motifs conventionnels et de les interpréter avec une relative exactitude. Cela dit, ce conventionnalisme a ses limites et l'innovation artistique (choix des couleurs privilégiées,

liberté graphique et de composition, construction de l'image, etc.) ne doit pas être négligée dans ce travail d'interprétation (Gombrich, 1981, pp. 11-41). Si aux deux premiers niveaux (phénoménique et de signification contextuelle) le problème de l'interprétation ne soulève que très peu ou pas d'objections, en revanche, ce troisième niveau de l'interprétation globale, celui du sens essentiel de la représentation, l'accord des esprits scientifiques est plus délicat. C'est à ce niveau que l'on peut parler de « symptômes » culturels ou de « symboles en général », selon les expressions de Cassirer (1972). Il est nécessaire pour éviter de « trouver » dans les images d'épidémie ce que l'on a appris par la littérature sur l'épidémie, ou encore ce que l'on veut y chercher (circularité des argumentations), de contrôler par des documents qui éclaircissent les mentalités et les sensibilités d'une époque¹⁷⁴. A la différence des faits stylistiques, les données iconographiques sont un élément de médiation sans équivoque entre un milieu culturel, religieux, politique et plus largement anthropologique donné et l'œuvre d'art.

Ainsi, dans les représentations religieuses de peste qui mettent en scène trois niveaux selon un axe vertical dans leur composition (le ciel, le niveau médian et le sol), la distribution baroque relie sans les confondre ces trois niveaux dans un mouvement en spirale qui enveloppe généralement le saint intercesseur (chez Rubens, par exemple¹⁷⁵) mais fait se côtoyer les corps malades, sains, les autorités et le saint avec le ciel par la présence des anges ou des nuages. Ces compositions novatrices du baroque traduisent par cette ordonnance une transformation profonde de la sensibilité religieuse et de la théologie (Dubois, 1973).

Mais l'œuvre d'art n'est qu'un symptôme culturel parmi d'autres : pour en extraire toutes les significations, il faut encore la confronter aux variations d'autres expressions : littéraire, philosophique, scientifique sur les mêmes thématiques. Les croisements de ces expressions culturelles différentes assurent une cohérence des interprétations et un mode de validation non négligeable. Les représentations artistiques appartiennent à l'épistémè du temps et manifestent comme les autres productions culturelles et les autres savoirs ou discours, les ruptures épistémologiques ou les persistances de schèmes des mentalités et des sensibilités. Les rapports entre science ou savoirs savants et art peuvent ainsi se lire sur les œuvres de peste, pas seulement parce qu'elles donnent à voir, par exemple, les praticiens à l'œuvre à

¹⁷⁴ Un remarquable point sur cette question épistémologique de l'étude des images et de leur statut en sciences humaines a été fait par Carlo Ginzburg (1989 pour la traduction française, 1986 texte italien d'origine, pp. 39-96). L'auteur parle « *d'une aporie inhérente à la constitution historiographique* » (*op. cit.* p. 72).

¹⁷⁵ CF Bases Excel & Access, n° 434. **Figure 66.**

l'égard des malades, ce qui ne relèverait en somme que du témoignage historique d'un document iconographique, mais aussi et surtout parce qu'elles conjuguent discours savants mis en images, croyances et observations de l'époque (ainsi d'une œuvre du XIX^{ème} siècle attribuée à Magaud¹⁷⁶).

Parmi d'autres méthodes de lecture possibles de l'art, nous avons opté pour les étapes fondamentales de cette méthode iconologique parce qu'elle est opérante sur nos images pour les raisons suivantes :

- Nos représentations présentent un aspect factuel reconnaissable dès lors que l'on considère ce qui est donné à voir réellement et qu'on l'identifie, en franchissant le seuil d'une perception purement formelle, à une scène de peste effective ou à un sujet relevant de ce thème (nous avons vu les conditions de cette identification dans la définition des œuvres de peste¹⁷⁷). Au fond, tout tableau de peste présente un aspect factuel qui s'offre à une lecture événementielle, biologique et physique à l'égard de ce qui est montré du fléau et de l'atteinte, des corps, des populations comme des lieux. Outre le fait circonstanciel explicite d'œuvres d'épidémie datées et localisées, cet aspect factuel tient également à la réalité effective historique et pathologique de la peste qui devient sujet des représentations, soit réalistes, soit symboliques. Cette signification élémentaire peut être considérée comme une « signification factuelle ».

- Ces images présentent un autre aspect, symbolique, obéissant à une rhétorique narrative et interprétative des représentations (qu'il s'agisse d'images réalistes ou allégoriques, ou encore à des degrés divers de transposition picturale et imaginaire). Cet aspect se propose à une lecture de la forme et du sens de ce que nous donne à voir et nous signifie la toile. Cette signification nécessite la contextualisation des œuvres et le souci de dégager les liens explicites ou implicites qu'elles entretiennent avec les représentations mentales et les sensibilités contemporaines. Les crises épidémiques, à cet égard, présentent tous les caractères requis pour « faire événement » et laisser des traces dans les mémoires collectives, comme susciter les imaginaires et les productions de sens. Leurs représentations ne peuvent donc qu'être en échos et en liens constants avec les mentalités et les sensibilités collectives.

- Les deux aspects, étant donné le sujet, sont en permanence liés. En effet, quelque soit le degré de réalisme de l'image des corps de la contagion, il engage toujours des éléments symboliques, dans la mesure où les crises épidémiques ne sont jamais anodines, jamais saisies

¹⁷⁶ CF Bases Excel & Access, n° 254 & 255. **Figures 95 & 96.**

¹⁷⁷ Voir 2^{ème} Partie : Corpus, sur la question de la définition des œuvres de peste.

seulement comme contingentes, toujours offertes aux interprétations et à la quête toute humaine d'un sens, d'une causalité, d'une fin. Ces deux aspects sont à croiser dans les analyses selon les axes de lecture comme ils sont, à l'évidence, conjugués et interdépendants dans le tableau.

- De plus, ces représentations présentent une cohérence objective qui permet d'utiliser une démarche méthodologique de lecture commune dans ses étapes principales. En effet, cette cohérence tient à l'unité du thème (la peste), l'unité du sujet (les corps de la contagion), l'unité du registre d'intentions esthétiques : celui des représentations visant à l'expression cathartique (pathos et pathologie), à l'édification (instruire et convaincre) autant qu'à la jouissance esthétique (plaire et transfigurer l'horreur) selon des perspectives artistiques différentes (classique, baroque, romantique, symboliste, réaliste ou allégorique). A ces trois unités s'ajoute la convergence du propos : la peste est peinte pour son intérêt universel (même lorsqu'elle est localisée) et sa « vérité ». Il s'agit donc bien nécessairement de conjuguer une perspective globale et une analyse particulière de ces représentations.

- Enfin, étant donné la nature, l'impact et les résonances de la peste, ses effets sur les populations, sur les corps et le corps social, sur les esprits, une saisie structurale de ses représentations peut rendre compte pertinemment de ces permanences, ou de ces invariants humains de la confrontation au mal.

Le fil conducteur de nos analyses iconologiques va donc du visible (ce qui est donné à voir par et sur l'image, ce qui est figuré) au lisible (ce que l'on peut dégager comme sens et interpréter). Cette méthode iconologique constitue une démarche systématique. Toutes les images du corpus ont été traitées selon ce protocole d'analyse en trois moments, avec des variations d'approfondissement et de résultats en fonction des œuvres particulières et des données effectives.

Pour autant, étant donné la diversité des représentations iconographiques, nous avons eu recours à des éléments méthodologiques complémentaires d'analyse qui tiennent de la sociologie de l'art comme de la sémiologie. Au reste, le grand mérite de la méthodologie de Panofsky est d'avoir institué un modèle de démarche systématique et structurante de lecture des œuvres, mais les lectures actuelles des œuvres artistiques iconiques conjuguent toutes des éléments et des clés d'analyse iconologique, sémiologique et sociologique (Chalumeau, 2002).

D - Les apports méthodologiques complémentaires récents :

La sociologie de l'art a posé que l'on puisse établir « *des corrélations entre l'expérience sociale tout entière et l'expression qu'un individu propose de son époque à travers une représentation imaginaire* » (Duvignaud, 1967, p. 23). La cohésion sensorielle et spirituelle d'une société tient aussi de l'art et plus largement des représentations conscientes et inconscientes des populations. Là encore, nos représentations sont plus que d'autres pour les raisons déjà évoquées, liées à ces réseaux de vécus et de représentations collectives. Par ailleurs, la fonction des images dans les sociétés de l'Europe moderne a fait l'objet d'analyses multiples et particularisées (Daumas, 2000), dont il faut tenir compte parce que les différentes destinations et adresses de la production d'images en déterminent pour une part la nature et le sujet, comme les éléments figuratifs. L'usage des images et leur réception relèvent également de la sociologie de l'art : la lecture de nos représentations iconographiques particulièrement trouve des éléments essentiels dans ces fonctions et ces usages des images, qu'ils soient commémoratifs, de piété, narratifs ou d'édification. La lecture iconologique ne peut se passer de ces dimensions (Gombrich, 1999).

La sémiologie étudie l'art comme un système de significations complexe et s'agissant ici d'art figuratif, met en évidence des figures plastiques (des motifs ou des formes repérables) qui constituent une « pensée plastique » ou encore un « système de significations », selon les expressions de Pierre Francastel (1967, p. 12). Si l'image est lisible c'est qu'elle constitue un ensemble de signes qui ne prend sens que parce qu'il forme un tout structuré et qu'il se rapporte au vécu ou au déjà connu. Cette démarche aide à mettre en évidence les lignes et les formes de composition, propres à des styles picturaux ou graphiques différents (classique, baroque, romantique, etc.) en proposant un jeu de catégories fécondes (oppositions du linéaire et du pictural, des plans et des profondeurs, de la forme ouverte ou fermée, de la multiplicité ou de l'unité de composition, de la clarté ou de l'obscurité, selon Wölfflin, 1966).

L'apport sémiologique à notre travail est essentiellement constitué d'outils précis de lecture (nous empruntons à la terminologie de la sémiologie des termes comme métaphore, allégorie, chiasme, métonymie, symbole, synecdoque, polysémie, ellipse, hyperbole, mimésis, paradigme, topos) afin de déterminer la rhétorique des images. Le fonctionnement analogique de l'image appartient au domaine de la production symbolique, il produit du sens et l'image est autant constituée par la représentation qu'elle ne se constitue comme effet de lecture. C'est dire combien en tant qu'objet d'étude, l'image dépend de la méthodologie iconologique qui la

lit et qui permet d'élaborer la grille de lecture opérationnelle. L'élaboration de la visibilité en lisibilité permet de constituer l'image en structure dynamique et autonome de sens. C'est dire aussi qu'une approche structurale de l'image permet de mettre en évidence ses multiples référents qui, en quelque sorte la multiplient (Schefer, 1969).

Cette approche nous a permis de lire les images à plusieurs niveaux de signification. Ainsi par exemple, dans l'œuvre de Zick, *Die Pest*¹⁷⁸, la lecture iconologique permet une interprétation à trois niveaux : celui de la réalité figurée des corps atteints donnant à voir la réalité pathologique et (ou) sociale, celui de la figuration symbolique personnifiant la peste en « squelette à la faux » par rapport à laquelle ces mêmes corps prennent un autre sens, celui enfin d'une lecture allégorique de « la » peste générique, comme utopie ou carnaval tragique d'une condition humaine précaire parce que la lecture met en relation l'icône elle-même et le titre de l'œuvre : *Die Pest*.

Les approches iconologiques actuelles conjuguent donc les lectures sociologiques et sémiologiques, mais également esthétique dans la mesure où elles s'intéressent aux formes et aux conditions de la sensibilité. Cela permet de ne pas saisir exclusivement les représentations iconographiques comme des illustrations de programmes idéologiques, mais bien de mettre en évidence leur autonomie relative dans la manifestation d'un type de relations entre le réel et l'imaginaire. Là encore, notre sujet et nos objets se prêtent particulièrement à ces croisements de lecture.

Ainsi, par exemple, lorsque nous avons affaire à une allégorie de peste qui conjugue des éléments symboliques et des éléments réalistes, une lecture rigoureuse devra étudier les signes figuratifs en eux-mêmes (signes inventés et qui ne sont pas expressifs d'une « autre réalité » dont il serait la copie et pas davantage empruntés à une sorte de catalogue de signes préexistants) mais également les réitérations de ces signes traduisant des permanences figuratives inscrites dans la pensée et l'imaginaire d'une époque¹⁷⁹.

Il s'agit bien alors d'aller en permanence, à partir de l'étude du visible, du figuratif aux éléments de signification construits selon certaines règles de composition, d'analogie, propres à certains ordres de l'imaginaire collectif. D'où l'intérêt de suivre à travers le temps les représentations du même événement, de la même crise épidémique dans ses épisodes connus (Marseille, 1720-1722, l'épisode de la Tourette et l'intervention du chevalier Roze, du XVIII^{ème} siècle au XX^{ème} siècle) pour rendre compte de l'évolution des significations et des

¹⁷⁸ Bases Excel & Access, n° 291 ; **Figures 14 & 24**.

¹⁷⁹ CF les analyses notamment de Zick ; ou Dandré-Bardon, Bases Excel & Access, n° 487 ; **Figure 80** ; ou Gérard, CF Bases Excel & Access, n° 227 ; **Figure 93**.

variations figuratives qui répondent à des finalités différentes, en fonction des imaginaires et des savoirs comme des discours idéologiques¹⁸⁰.

Les travaux de Jean Louis Schefer (1978) ou de Louis Marin (*op. cit.* 1995) ont été pour nous exemplaires de la conjugaison éclairée de ces approches iconologiques, sémiologiques et esthétiques. Ils allient remarquablement rigueur des analyses et de l'utilisation des outils sémiologiques avec la profondeur des interprétations et de leurs fondements.

E – L'exercice concret de la méthode sur nos images

L'adaptation de la méthode iconologique complexe à notre corpus a permis l'application concrète du processus suivant¹⁸¹ :

E.1 - Première étape descriptive : le visible

- Éléments plastiques de l'image : 3 niveaux (technique, stylistique, thématique).

Le niveau technique comprend : l'identification des auteurs / émetteurs ; mode d'identification des émetteurs ; localisation du document ; date de production et nature ; cadre et format.

Le niveau stylistique comprend : l'organisation des volumes et leur intentionnalité ; les couleurs, les ombres et l'estimation des surfaces et des prédominances ; l'ordonnement iconique et la composition (axes, rythmes, lignes, mouvement, ordre et plans) ; tonalité esthétique, présence d'inscription.

Le niveau thématique de description comprend : le titre (s'il existe) ou l'attribution traditionnelle, le rapport à l'*ekphrasis*.

- Éléments iconiques : reconnaissance de ces éléments.

¹⁸⁰ CF les analyses de la construction emblématique du chevalier Roze à travers son iconographie (4^{ème} Partie) et Chev   & al., 2001, pp. 14-29.

¹⁸¹ Notre propre démarche concrète s'apparente dans une certaine mesure à celle proposée par Laurent Gervereau (1996) qui explicite en détail une grille générale de lecture des images. Les principaux moments ne sont pas sans tenir de l'iconologie de Panofsky, ce qui en montre encore une fois, l'impact méthodologique. Cet ouvrage très pédagogique est un outil précieux, même si ces propositions nécessitent des adaptations fines et adéquates au corpus spécifique.

Inventaire des éléments figuratifs ; thématique d'ensemble et sujet ; sens premier : les signifiés de premier niveau ; les connotations de deuxième niveau : symboles, allégories.

E.2 – Deuxième étape contextuelle : l'ancrage socio-culturel et historique

- Contexte en amont :

Identification des commanditaires (s'il y a lieu) et nature de la commande ; éléments biographiques éventuels et bibliographiques de l'auteur ; ancrages techniques, stylistiques, thématiques ; filiations de l'image ; rapports de l'image à la société de son époque et aux événements historiques ; rapports de l'image à la production économique et esthétique ; rapports éventuels de l'image aux institutions artistiques et aux codes de représentations en vigueur ; rapports de l'image et des messages textuels éventuels.

- Contexte en aval :

Mode de réception de l'image et intentionnalité de l'adresse (public spécifique ou destination particulière) ; diffusion contemporaine et ultérieure ; image-source et inaugurale ou reprise ; perception contemporaine et ultérieure (témoignages précis directs ou par les documents d'histoire de l'art).

E.3 – Troisième étape interprétative : le lisible

(prudence des hypothèses et souci de la validation par recoupements, croisements des données, des interprétations antérieures)

- Interprétation de nature sémiologique :

Sens de l'image ? Intention signifiante de l'auteur ? Eclairage par des documents annexes ? Significations initiales et ultérieures ? Comment l'auteur est-il passé du signifiant au signifié ? De quels symboles s'est-il servi ? Sa production est-elle au service d'un discours spécifique, idéologique, social, politique, religieux (leurs teneurs, leurs natures) ?

- Interprétation sémantique :

Bilan des différentes strates de significations et choix d'une signification dominante ou maintien de certaines contradictions et pluralité des sens ; dégager le ou les sens de la lecture d'aujourd'hui, possible en fonction du bilan ; dégager l'idée force de l'icône.

La construction de cette grille d'analyse et son application évite les interprétations oiseuses et infondées, elle permet de prétendre à une certaine objectivité des analyses et des résultats. Pour autant, elle ne tarit pas les intuitions possibles face aux images et à leur fascination ; ces intuitions peuvent se révéler fécondes, à condition que l'on en reconnaisse la non-scientificité, le caractère éminemment subjectif. Reste à se méfier de cette fonction « magique » des images et à passer au crible de la critique nos tendances interprétatives.

L'avantage de cette méthode de lecture ne réside pas seulement dans le caractère systématique et rigoureux de son traitement des images mais encore dans la possibilité de son utilisation quelque soit la nature et le style des images : picturale, graphique, images de gravure, d'affiche, d'illustrations d'ouvrage, de logo, de bandes dessinées. Cette caractéristique permet une cohérence de traitement et d'analyse de données différentes mais pouvant être, par là, unifiées de ce point de vue. Cet élément ajoute à la cohérence du corpus iconographique. Certes certaines des rubriques ne peuvent être renseignées qu'en fonction de la nature des images et de leur type, mais ces adaptations ne nuisent pas à la validité de la lecture anthropologique. Ainsi, que le même motif iconique (le squelette à la faux chevauchant) se retrouve dans une gravure de Dürer¹⁸², une miniature de Di Paolo¹⁸³ ou une gravure colorée du XIX^{ème} siècle de Rowlandson¹⁸⁴, n'interdit pas d'analyser ces images selon les mêmes procédés méthodologiques. Mais cela permet, au contraire, de mettre en évidence les analogies symboliques par une lecture à la fois diachronique et structurelle. D'un point de vue anthropologique, le constat de ces analogies est, de fait, déterminant pour comprendre les schèmes structurels de représentations. Ce qui subsiste dans l'ordre figuratif conduit à s'interroger sur les invariants de représentations et d'imaginaires collectifs, sans négliger pour autant les variations figuratives et analogiques, et non sans intégrer le paramètre des effets d'un mimétisme de représentations iconographiques propre à la production artistique (ainsi des topos figuratifs que nous avons analysés comme « stéréotypes »).

F – Les focales : travail iconologique interne des détails

Les préoccupations anthropologiques permanentes, exposées précédemment, ont conduit à articuler une lecture globale des œuvres et une lecture de certains de leurs détails

¹⁸² Bases Excel & Access, n° 302 ; **Figure 119**.

¹⁸³ Bases Excel & Access, n° 301 ; **Figure 1**.

¹⁸⁴ Bases Excel & Access, n° 458.

iconographiques. Ces détails ont fait l'objet également d'un traitement iconologique du même ordre, et ils ont été choisis au sein des représentations en fonction de notre grille d'analyse répondant aux questions spécifiques de notre travail :

- Le visible de la maladie : qu'est-ce qui est donné à voir sur les corps malades (symptômes, traces, lésions, expressions, gestes, postures, couleurs, etc.)?
- Le visible de la crise épidémique : qu'est-ce qui est donné à voir sur les populations, le décor ou les lieux, l'épisode, les personnages, les gestes collectifs ou spécifiques (médicaux ou d'enlèvement des corps ou d'évacuation ou de violence, de désordre, etc.), les actes, les motifs récurrents ?
- Le figuré symbolique : quels sont les symboles, les personnifications ou identifications de la peste, les figures symboliques, les signes métaphoriques, les éléments allégoriques, etc. ?

Les interprétations de ces détails ont procédé d'une double lecture : l'analyse au sein de la composition et en relation avec la représentation elle-même à laquelle ils appartiennent ; le traitement en série pour les détails récurrents (topos, motifs stéréotypés, etc.) a fait l'objet de requêtes spécifiques (Base Access) de façon à corroborer les hypothèses et à approfondir les analyses (quantification, lecture comparative, croisement des données, etc.).

Les études iconologiques concernant les détails, en peinture et en art graphique particulièrement, ont montré combien les lectures focales enrichissaient le travail sur les images (Arasse, 1996). La perspective ici n'est pas historique, mais celle de la mise en évidence de motifs particuliers dans les représentations iconographiques qui intéressent d'autant plus le regard anthropologique qu'ils manifestent davantage le concret d'une œuvre, ses particularités mais surtout les analogies entre elles.

Ainsi, regarder en détail pour les analyser les corps atteints et leurs postures (présence ou absence de bubons, de traces de lésions, de symptômes autres, états des corps, etc.) ou les motifs constitués par les amas de cadavres mêlés aux mourants (conjugaison vie-mort, mortalité terrible, mort subite, etc.), agrandir les visages et s'attacher aux expressions de la souffrance ou de la fièvre comme de la peur (stigmates et mimiques, codification des signes passionnels, gestuelle, etc.), permet de rendre compte de constantes de traitement, de lignes de force thématiques (hécatombe, horreur, désordre, etc.) ou encore de correspondances symboliques (saisie de la mort, rapport peste/anomie, corps pestiféré comme incarnant la faute, etc.). Ces constantes, ces lignes de force et ces correspondances symboliques rendent compte également de l'ancrage culturel et social des représentations et constituent des

caractéristiques dominantes (quantitativement mesurables au sein du corpus défini et qualitativement appréciable par l'analyse).

III - Une « typologie dynamique » par la constitution d'une grille de traitement informatique

A - Grille de traitement informatique

L'exploitation concrète de toutes les données issues de cette méthode iconologique s'est effectuée par le passage d'une lecture iconologique / sémiologique / esthétique des représentations du corpus à un traitement d'enregistrement systématique informatique (Excel & Access) pour organiser les lectures iconologiques et préciser et mieux fonder les analyses interprétatives anthropologiques dans une seconde étape, comme pour exploiter les résultats.

Nous avons donc construit en fonction de cette méthode iconologique nos rubriques des bases ; celles-ci sont issues des trois étapes de la méthode (étape descriptive, étape contextuelle et interprétative) et figurent systématiquement dans les bases de données, avec une répartition et dans un ordre choisis en fonction de paramètres pragmatiques (notamment pour les correspondances entre les deux logiciels (Excel et Access) et un souci de clarification des données. Nous avons déjà détaillé plus haut les différentes rubriques pour clarifier la constitution et l'organisation pratique du corpus par rapport à la collection (cf : 2^{ème} Partie Corpus, 5 – Etat actuel et traitement informatique, a 1 – Etat actuel de la collection et du corpus ; a 2 – Traitement informatique).

Si nos analyses finales des représentations et les interprétations anthropologiques qui en découlent se fondent systématiquement sur ces données traitées, elles n'en demeurent pas pour autant limitées à celles-ci. Ces bases de données constituent, comme leur nom l'indique, des données systématisées de base, nécessaires mais non suffisantes dès lors que notre objectif n'est pas seulement sériel, mais anthropologique et donc plus synthétique. Les bases de données ne sont pas une fin mais un moyen d'analyse anthropologique, elles sont elles-mêmes issues du processus méthodique de l'analyse iconologique que nous avons explicité. Nous ne précisons donc ici que les aspects de typologie qui relèvent de choix d'indices analytiques :

- La base de données Excel comporte des clés (clés1 & clés 2) qui ne sont pas limitées en nombre mais que nous avons nous mêmes limitées en fonction à la fois de la nécessité de cohérence d'analyse, de la possibilité effective de traiter ces clés de lecture, et de notre méthode iconologique. Elles correspondent pour les « clés 1 » aux éléments descriptifs et sémantiques du visible des représentations (clés descriptives et sémantiques, exemples déjà cités, II, 5, a1, correspondantes aux phases méthodologiques descriptive et contextuelle) conceptualisés selon les objectifs de l'étude (ainsi : « ville » procède de la contextualisation de la scène de peste, donnée soit du titre de l'œuvre, soit de la littérature). Pour les « clés 2 » relèvent d'indices de la troisième étape iconologique (interprétative) et constituent les clés de premier niveau d'interprétation. Ces clés relèvent de concepts ou de notions provenant des études de la littérature sur les représentations iconographiques ou littéraires de la peste qui font référence et que nous avons évoqués précédemment. Ces clés sont constituées par exemple, d'items de récurrence (« mère – enfant » pour la stéréotypie ou « souffrance » par exemple) et d'identification (« Borromée » ou « Bonaparte », ou « autorité civile » par exemple) ou encore d'items d'ordre symbolique (« ange-épée » ou « allégorie »).
- La base de données Access reprend les mêmes éléments de base descriptifs, contextuels et interprétatifs : ses 8 clés sont reportées selon les deux groupes A & B (cf II Corpus, 5, a 1 & a 2) en fonction de nos objectifs de recherche et complétées par les autres rubriques spécifiques à Access (déjà explicité, cf 2^{ème} Partie : Corpus, 5, a 2)

B - La question des indices

Tout commentaire de représentations iconographiques dépend bien évidemment aussi des questions que l'on pose à l'œuvre et que l'on se pose, nous l'avons vu dès notre introduction et dans le cadre des préalables épistémologiques. Ces questions font donc partie intégrante de notre méthodologie d'analyse.

A partir des questions correspondantes à l'application de la méthodologie de lecture des représentations exposée ci-dessus et de questions particulières élaborées pour répondre à la problématique de ce travail, nous avons établi une « typologie dynamique » qui consiste en une classification des représentations en fonction des critères issus d'un travail conjuguant les résultats de la lecture iconologique et les éléments-clés issus de la littérature sur les

représentations iconographiques de la peste. Cette typologie spécifique est une étape essentielle et préparatoire à toute investigation des sens des représentations.

La sélection d'indices pertinents ne peut que relever de ce travail conjugué de lecture iconologique, sémiologique et esthétique des représentations qui les dégage et, corollairement, de l'usage méthodique de notions qui ont émergé des différents écrits sur les épidémies de peste et les crises qu'elles engendrent. Puisque notre problématique et notre regard est anthropologique, la sélection d'un certain nombre de traits pertinents, qui se fait toujours en fonction d'une utilisation donnée, a privilégié des indices de signification de cette nature.

Notre typologie tente alors avec ses clés de lecture et ses items-indices de tenir ensemble l'axe diachronique et l'axe structurel de façon à avoir le plus d'éléments possibles de détermination des représentations pour ensuite pouvoir proposer des interprétations fondées. La signification que nous tirons de l'interprétation des indices de ces représentations iconographiques des corps de la contagion est du domaine de la sémiologie des significations anthropologiques. L'outil sémiologique a permis d'établir une grille de traitement cohérente et féconde.

Le vieux débat entre structure et histoire nous paraît, pour cette étude, pour ces objets et pour ces raisons, pouvoir être dépassé : comme le suggérait il y a déjà longtemps pour l'étude des mythes Michel Vovelle, l'iconographie offre un domaine privilégié pour démontrer que les altérations de structures des mythes dépendent profondément de l'histoire (Vovelle, 1982, p. 82). Pour l'anthropologue actuel, des clés fondamentales parce qu'elles ouvrent à des structures anthropologiques avérées (les figures de confrontation aux crises, à la mort, au mal ; celles de l'interprétation de la maladie et de ses liens au mal, à la culpabilité, à la souillure et à la faute, les figures de l'excès, du désordre social, des régulations comme celles des sens donnés par les populations).

Pour être valides, les analyses et les interprétations doivent en permanence relever d'une confrontation et d'un dialogue critique entre ce qui tient du système représentatif (signes iconiques, codification des images, procédés esthétiques de transfiguration ou de rendu réaliste, iconographie et relations entre ces divers éléments) et les interprétations explicites (de la peste et du corps épidémique pestiféré) que la culture occidentale a pu produire.

C - Le caractère « dynamique » de cette typologie

Cette caractéristique tient à plusieurs points :

- D'une part en raison des croisements possibles des indices qui ont permis de dégager des dominantes, des idées-force en fonction des question-requêtes posées au corpus.
- D'autre part, cette dynamique tient des choix d'analyses éclatées (selon les stéréotypes de représentations par exemple) constituant des lectures synchroniques ou structurelles. Les axes diachroniques et synchroniques d'analyse peuvent être alors des axes directeurs féconds.
- De plus, tant les détails étudiés que les représentations globales sont signifiants à plusieurs niveaux d'interprétation : réaliste ou transposé, symbolique, emblématique ou politique.
- Enfin, un certain nombre d'ensembles de représentations peuvent être constitués en fonction soit d'une crise dont l'impact sur les sensibilités ou les mémoires et la fécondité en représentations sont particulièrement développés (ainsi de la Grande Peste de Marseille) ou en fonction de la construction emblématique d'un personnage (Borromée, Roze, par exemple) ou en fonction d'une unité symbolique (les métaphores de personnification de la peste ou les figures métonymiques du « corps social »).

Cette typologie dynamique répond aux articulations anthropologiques de notre travail, à la construction de son objet et à sa complexité qui nécessite des traitements très ciblés et également plus globaux. En outre, sur un plan épistémologique, elle permet de conjuguer, dans le travail d'analyse approfondie comme dans la saisie globale des représentations, formes et contenus de sens qui ont été, pour l'organisation et le traitement informatique du corpus séparé au plan formel. Ce caractère dynamique pallie le piège de l'illusion d'une description purement formelle et conjugue les différentes strates de lecture et de sens, comme celui d'une « circularité » des argumentations (Ginzburg, 1989, pp. 65-72).

IV – Le choix d'œuvres emblématiques

A – Nature et raisons du choix

Une dernière étape méthodologique a consisté dans la sélection d'œuvres, au sein du corpus, emblématiques à la fois des différentes caractéristiques iconologiques et sémiologiques comme emblématiques des unités thématiques et symboliques étudiées. Alors que les requêtes d'analyses selon des unités de figuration ou de sens ont été effectuées pour l'ensemble du corpus, ce qui fonde quantitativement les résultats, nous avons sélectionné pour leur valeur exemplaire, non pas en soi mais relativement aux thèmes d'analyse, certaines représentations qui ont fait l'objet d'analyses plus approfondies et plus exhaustives.

Il ne s'agit évidemment pas d'effectuer des jugements de valeur esthétique sur ces représentations considérées alors comme « emblématiques » parce qu'élues selon des critères qui seraient obscurs et subjectifs. Il ne peut s'agir non plus de jugements de valeur d'opinion, idéologiques ou affectifs, sur ce qui est donné à voir. L'exemplarité ne signifierait alors rien d'autre qu'une mise en valeur illustrative et, sinon arbitraire, du moins retombant dans une circularité démonstrative. Cet écueil est évité par les analyses sérielles par requêtes. Nous avons déterminé des œuvres comme emblématiques parce que leur exemplarité relève de leurs caractéristiques probantes dégagées par l'analyse iconologique méthodique et justifiables à ce titre. La complexité des œuvres, leur multiplicité ont nécessité ce choix iconique qui tienne compte de l'ensemble des paramètres pour des analyses plus approfondies et plus précises de certaines œuvres. Ce choix ne s'est donc pas effectué par hasard, ni anecdotiquement, ni esthétiquement ou subjectivement, mais en fonction des paramètres communs et généraux de la méthode iconologique qui a servi à traiter les représentations dans les bases de données¹⁸⁵. C'est la raison pour laquelle cette sélection s'est effectuée dans une dernière étape méthodologique.

B – Traitement

En conséquence, le choix des œuvres emblématique plus particulièrement étudiées et celles effectivement reproduites dans le volume iconographique répond à un souci démonstratif qui ne relève pas davantage de leur chronologie, ni de leur appartenance à tel ou tel mouvement esthétique ou idéologique qui aurait privilégié les représentations de peste, ni d'une prétention à l'exhaustivité picturale et graphique d'une distribution proportionnée à nos

¹⁸⁵ « Emblématique » s'entend ici comme représentatif en fonction des critères d'analyse et du thème étudié et ne prétend pas poser une représentation comme ayant valeur de « modèle », selon une approche essentialiste.

différents thèmes d'étude. Nous ne prétendons pas que ces œuvres soient plus importantes picturalement ou graphiquement, socialement ou historiquement.

Puisque notre objectif ne consiste pas à dresser un catalogue des œuvres de peste dans une perspective documentaire ou d'histoire de l'art, qu'il s'agit de dégager la signification des représentations, de les traiter comme objet de connaissance révélant une vérité plurielle du monde humain et de la peste, celle du corps épidémique, ces œuvres emblématiques permettent de fixer et de concrétiser les différents thèmes d'analyse.

Elles feront l'objet d'analyses iconologiques plus développées concrètement dans notre écrit, mais s'inscrivent au même titre que les autres œuvres du corpus dans les analyses sérielles.

C'est dans ce cadre que se situent les œuvres figuratives que nous avons appelées « images-sources » puisqu'elles sont emblématiques d'une part de certains des éléments figuratifs des corps de la contagion (le visible), d'autre part de certaines catégories importantes de notre typologie et des lignes de force de l'analyse (le lisible). Elles constituent alors un préalable iconologique et une première application de notre méthode de lecture.

V – Un préalable iconographique : les images-sources

Nous avons explicité la nécessité de recourir à ces images-sources, dès l'exposé de l'élaboration du corpus. Il reste à légitimer concrètement leur choix. Nous les avons choisies pour les raisons iconologiques précédemment traitées, pour leur exemplarité et pour leur fécondité comme images fondatrices. A ce titre, elles ont corroboré certaines des clés issues de la littérature sur les représentations iconographiques de peste.

A - Images fondatrices, lesquelles, en quoi et pourquoi ?

Nous avons retenu ces représentations iconographiques qui n'entrent donc pas dans le cadre strict de notre période, mais ont fait l'objet du même traitement iconologique et informatif. Nous avons opté, étant donné ce caractère hors cadre temporel de l'étude, pour

un ordre alphabétique en fonction des titres des œuvres, pour des raisons de commodité et de clarté, puisqu'il s'agit d'un préalable :

- *Evocation de la peste de Sienne*, Di Paolo¹⁸⁶, (v.1403-v.1482), XV^{ème} siècle, en 1437, Kunstgewerbe Museum, Berlin.
- *Fresque de la peste*, Lanslevillard¹⁸⁷, dans l'ensemble des fresques à Saint-Sébastien, ex-voto, fin XV^{ème} siècle (ou début XVI^{ème} siècle), Savoie, France.
- *Nathan montre à David les trois fléaux*, Le Camus¹⁸⁸ (?-1481), XV^{ème} siècle, Musée Condé, Chantilly, France.
- *Le Triomphe de la mort*, Orcagna Andrea¹⁸⁹ (1329-1389) ou Traini Francesco, fresque Camposanto, Pise, XIV^{ème} siècle, v.1350, Musée National, Pise, Italie.
- *Retable de Saint-Sébastien et la peste*, J. Lieferinxe¹⁹⁰ (?- 1508), XV^{ème} siècle, en 1497, The Walters Art Gallery, Baltimore, UK.
- *Saint-Roch*, Carlo Crivelli¹⁹¹ (1430/35-1501), XV^{ème} siècle, v.1487, Galleria dell'Academia, Venise, Italie.

Toutes ces représentations appartiennent aux deux siècles qui précèdent notre période (l'une du XIV^{ème} siècle, les autres du XV^{ème} siècle) et ont été largement étudiées dans la littérature (Mollaret & Brossollet, 1965 & 1994 ; Ambroselli, 1978 & 1985 ; Boeckl, 2000, pour les ouvrages ou articles synthétiques).

Elles sont liées à la peste, soit directement et historiquement (Retable de Lieferinxe, évocation de l'épidémie de Sienne de Di Paolo), soit bibliquement et symboliquement (miniature de Le Camus), soit par analogie aux thématiques du Triomphe de la mort et de la Danse Macabre (fresque d'Orcagna ou Traini), soit par la médiation des deux saints spécifiques de la peste (fresque de Saint-Sébastien et Saint-Roch de Crivelli). Nous constatons alors que ces représentations entretiennent déjà avec la peste en général des relations complexes qui tiennent à la fois de la réalité épidémique et de sa perception symbolique. Fléau dans son inscription biblique, événement historique réel, maladie investie par des interprétations religieuses, figure de la mort et de la destruction radicale. Sous des modes particuliers et différents, dans chacune de ces représentations, la conjugaison de la

¹⁸⁶ CF Base Excel, n° B 301 & B 301a.

¹⁸⁷ CF Base Excel, n° B 187 & 187a.

¹⁸⁸ CF Base Excel, n° B 347.

¹⁸⁹ CF Base Excel, n° B 63.

¹⁹⁰ CF Base Excel, n° B 422.

¹⁹¹ CF Base Excel, n° B 294.

réalité représentée (sous des modalités figuratives de nature différente) et du symbolique exprimé, se retrouve.

Nous ne prétendons pas que tous les thèmes déclinés par les représentations des corps de la contagion postérieures sont déjà là, dans ces compositions figuratives de la fin du Moyen-âge et du XV^{ème} siècle. Mais, de la même façon que la peste noire a constitué le creuset occidental des sensibilités et des imaginaires de la peste, nous pouvons considérer légitimement que cet ensemble iconographique soit un creuset représentatif des thèmes iconologiques qui lui survivront, tout en se modelant ultérieurement aux plans formel et stylistique, ou en se modifiant et se complexifiant aux plans sémantique et culturel.

B - Etudes des représentations choisies

1 - L'Evocation de la peste de Sienne, de Di Paolo date de 1437 (**figure 1**). Liée à l'épidémie qui a dévasté la ville de Sienne à plusieurs reprises et particulièrement en 1436-1437, à laquelle elle renvoie précisément par sa nature et ce qu'elle figure concrètement, cette miniature donne à voir une figuration symbolique de la peste sous la forme d'un monstre ailé sur un cheval noir, ange gothique de la mort (Tenenti, 1952). L'artiste figure sur les registres de la Guilde de Sienne en 1428, c'est un artiste officiel qui a peint pour l'Eglise, le Pape, les communautés religieuses et la ville¹⁹².

La représentation de la ville de Sienne assiégée par la peste est attestée par la figuration des blasons de certaines familles de notables sur cette « *tavoletta* », couverture du livre de comptes de la municipalité (inscriptions sous l'image, volume « *Biccherna* »). La composition de la représentation comporte deux parties : l'une inférieure constituée par les blasons et le texte du registre, l'autre, sur laquelle nous portons davantage notre attention, constituée de la partie iconique proprement dite. Celle-ci présente trois motifs : une créature fantastique, sorte de cavalier-monstre-hideux, mi-squelette, mi chauve-souris, armé d'un arc dont la corde est en train d'être bandée pour tirer une flèche, visant droit devant lui, portant

¹⁹² Nous précisons ici que les références biographiques des artistes sont, pour la plus part, issues du Benezit (1999) qui fait à la fois autorité en histoire de l'art et qui, étant donné notre approche, suffit à donner ces éléments lorsqu'ils sont éclairants pour notre sujet et nos analyses. Nous citerons nos références différentes, s'il y a lieu, au fur et à mesure de notre texte.

une faux à sa ceinture, monté sur un cheval noir en course ; sous le cheval, et légèrement en arrière-plan, un amas de corps gît ; dans l'axe directionnel du cavalier, sous un portique, des personnages joueurs de « zara » (dés), visiblement insoucians et concentrés sur leur activité. Le mouvement de la composition indique la temporalité : sous et déjà derrière le monstre-cavalier, les corps morts, devant sa course, les vivants, déjà « entamés » comme l'indique les pattes avant de l'animal, mordant sur le portique qui n'abritera pas de la contagion les joueurs. Tout se passe comme si rien ne résistait à la *traversée* de l'épidémie. Au reste, renforçant cet effet dominateur, la masse noire constituée par le cavalier et sa monture sont au premier plan de la composition, alors qu'un effet de perspective place en retrait les personnages à droite.

La description, le contexte ne laissent aucun doute sur une première interprétation : évocation de l'épidémie dévastatrice, figuration métaphorique de la « maladie pressée », renvoie au quatrième cavalier de l'Apocalypse, à la fois figuration de la Peste/Mort en action dans son effectivité (les morts) et sa radicalité (les vivants qui ne peuvent échapper). Evocation des effets réels de la peste, personnification de celle-ci dans une représentation symbolique qui allie le squelette à la faux et le monstre-cavalier : la conjugaison du fantastique et du réalisme (non pas stylistique mais de signification) s'impose. Au plan symbolique, la flèche renvoie à l'atteinte mortelle et divine comme le plus ancien signe de la peste, prenant son origine en Occident dans la mythologie grecque (Apollon et Diane lançant des flèches pour punir les humains par la maladie pestilentielle). La flèche incarne non la peste elle-même, mais bien la dynamique de l'atteinte divine (rayons et flèches), nous y reviendrons dans l'analyse du *Retable de Saint-Sébastien et la peste* de J. Lieferinx (image-source). Christine Boeckl fait justement remarquer que la question de la christianisation des flèches est encore en débat et suggère qu'elle puisse être corrélée aux martyrs comme Sébastien ou Christophe qui ont subi les flèches païennes en raison de leur foi (2000, p. 46). Mais sur cette image, l'absence d'autres signes religieux donne une connotation plus sociale que théologique : le registre des comptes, le décor architectural, les personnages inscrivent l'image dans le social.

C'est à une confrontation avec la mort sans intercesseur, sans médiation, ni secours de l'Eglise, sans figuration d'un recours possible que nous convie cette représentation. Elle est bien l'attestation d'un fait : la mortalité par l'épidémie que la population et les pouvoirs publics peuvent regarder « en face ». Cette interprétation ne signifie nullement que les horizons de la foi et du salut sont dépassés, ou que la prégnance du discours religieux et de la croyance ont diminué bien évidemment (nous l'avons rappelé dans la présentation du

contexte), mais que l'iconographie de la mort, comme menace permanente prenant ici figure de « démon ailé », comme le remarque Claire Ambroselli à propos d'une œuvre précédente du même artiste (1978, p. 56), est complexe et renvoie à des champs anthropologiques et culturels différents dans les mêmes temps. Comme le précise Claire Ambroselli, « *la mort chrétienne... se développe au même moment et ... témoigne, pour nous, de l'évolution des mentalités* » (*op. cit.* p. 56). Les sensibilités médiévales du XV^{ème} siècle produisent alors des représentations de la mort, de la peste et de la confrontation des hommes aux deux, polysémiques, dans lesquelles l'imaginaire fantastique et symbolique exprime les peurs et les faits réels.

Les représentations des cavaliers et de leurs montures relèvent du registre du fantastique : mi-squelette, mi-chauve-souris / chimères / archers monstrueux et nous les retrouverons au long des siècles suivants, sous des formes quasi identiques ou transformées.

Le motif d'identification de la peste à la mort, sous les figurations du squelette à la faux, du monstre cavalier ou de la créature monstrueuse (animalière) en action, dans le mouvement d'une course (ou d'un survol ou encore d'un rapt) est ici densifié, emblématique et particulièrement riche.

Le motif de l'amas des corps traduisant l'hécatombe, la conjugaison des vivants et des morts dans la même image, réunis dans une proximité (promiscuité ?) menaçante par les propriétés de l'image (limites visuelles et délimitation du regard) sont également donnés à voir dans cette miniature de Di Paolo.

La mortalité qui n'épargne personne, quelle que soit leur condition sociale les individus sont décimés (multiplicité des blasons alignés des familles comme joueurs anonymes), est une thématique iconographique permanente. La peste joue au jeu macabre des « *saturnales égalitaires* » (Foucault, 1972, p. 175).

Le témoignage historique conjugué à l'imaginaire symbolique est manifeste ici, dans l'entrecroisement de la donnée événementielle de l'épidémie, la donnée historique et sociale de la cité et la figuration symbolique du monstrueux, du cavalier et du squelette à la faux dont les référents culturels sont incontestables.

Ces cinq thèmes iconiques et sémantiques constituent des caractéristique constantes et fréquentes des représentations des corps de la contagion.

2 – La *Fresque de la peste*, 15^{ème} dans l'ensemble des 17 fresques dédiées à Saint-Sébastien, à Lanslevillard en Savoie, chapelle Saint-Sébastien, date probablement du XV^{ème} siècle (vers 1450-1460 par un artiste inconnu, probablement peintre franco-allemand, mais

datée aussi dans certains textes d'avant 1518, Boeckl, 2000, p. 21)¹⁹³ (**figure 2**). Les fresques sur les épisodes de la vie du martyr s'inscrivent dans le recours aux cultes traditionnels des saints, elles prédominent à partir de la Peste Noire.

Du point de vue descriptif, la scène présente six personnages (trois malades, dont une femme présentant un bubon cervical, un homme au bubon axillaire dénudé, un enfant portant un bubon cervical ; un chirurgien-barbier, muni d'un carquois chirurgical à la ceinture, en train d'inciser ou de cautériser le bubon de la femme, un autre personnage masculin situé derrière la femme et qui la tient – assistant du chirurgien probablement ou époux de la dame ? et un nourrisson dans un berceau) et deux créatures célestes (bon ange qui indique fermement à un mauvais ange diabolique - démon palmé - portant un épieu, une cible probable). La distribution spatiale de la scène traditionnelle traduit la conjugaison au sol des personnages terrestres et la valeur symbolique des deux créatures en l'air et légèrement en arrière de la scène réaliste. L'ange blanc est situé juste au-dessus du berceau (signe protecteur ?) et désigne les adultes. Les symptômes cervicaux et axillaires sont colorés très nettement en brun rouge, et dessinés en volume ; les expressions des regards, des visages des malades ainsi que l'inclinaison de leurs têtes sont similaires, offertes au chirurgien et aux regards et traduisant la détresse et la douleur comme la faiblesse (expression tombante de la bouche, pâleur des carnations de l'enfant et de la femme, gestes des bras et des mains arrêtés dans des positions tendues et peu naturelles pour des personnes debout).

L'incision des bubons était effectivement prescrite comme geste médical, pratiquée par les chirurgiens-barbiers, conseillée par les savants pour extraire le « venin ». ce traitement resta en vigueur jusqu'à la fin de la deuxième pandémie, pour des raisons plus empiriques que scientifiques, puisque les médecins avaient observé que les malades dont les bubons avaient abcédé avait relativement plus de chance de survivre à l'épidémie (Brossollet & Mollaret, 1994, p. 54). Cette représentation correspond donc au contexte médical de l'époque et, ce qui la rend particulièrement intéressante, traduit cette réalité médicale au sein d'une composition de dévotion. Nous ne pouvons en effet que constater la corrélation entre d'une part, le geste

¹⁹³ L'ouvrage de Jacqueline Brossollet et Henri Mollaret situe plutôt ces fresques vers 1518. N'étant pas, à ce jour, en mesure de trancher, les points de vue des historiens de l'art consultés n'étant pas en accord, nous avons opté pour classer cette représentation à la fin du XV^{ème} siècle (conformément à Claire Ambroselli, 1978 et à l'incertitude de Boeckl, 2000) dans le groupe des images-source. Quoiqu'il en soit, cette représentation particulièrement intéressante pour notre propos, aurait fait l'objet d'une analyse détaillée et aurait été considérée comme emblématique en raison des résultats de son analyse iconologique. Notons qu'à Lanslevillard, un mystère de Saint-Sébastien fut joué pendant deux jours de mai 1567 (Lucenet, 1985, p. 204) et que cette chapelle fut construite en 1446, ce qui nous paraît pouvoir renforcer notre choix. Ce qui est probable c'est que la construction de la chapelle a duré puisqu'elle comporte les deux inscriptions : 1446 gravée à l'extérieur et 1518 sur un linteau de fenêtre, à l'intérieur. Sa décoration doit avoir été faite entre ces deux dates, donc (Lucenet, 1986, pp. 41-48).

médical concret et une perception quasi clinique de l'atteinte, représentés dans un souci réaliste, et d'autre part le contexte iconique cultuel. Il s'agit d'une des premières associations dans les images de peste entre le geste médical et la dévotion, la pratique avertie et savante (sinon experte et scientifique) et la croyance au pouvoir d'intercession de Sébastien en la présence du mauvais ange.

Claire Ambroselli y voit un lien tissé dans l'imaginaire et les représentations entre le saint thérapeute et le chirurgien thérapeute, (1978, p. 92) dans la mesure où, comme sur cette scène, la représentation des symptômes les plus manifestes de la peste (bubons et leur distribution sur le corps) et le geste chirurgical sont figurés dans une des fresques-épisodes de la vie du saint. Les vertus thérapeutiques de Sébastien se rapporte à l'intervention légendaire lors de la peste de Pavie en 654 (Biraben, 1975, T I, p. 30 et T II, p. 19). Cette association de deux pratiques (médicale et religieuse) renvoie à la concomitance dans les mentalités de deux caractéristiques alors non antinomiques : la croyance en l'origine traditionnelle de la peste symbolisée ici par la référence iconique aux anges et le savoir empirique de son traitement. Ces présences surnaturelles renvoient en effet à l'épisode de la Légende Dorée de Jacques de Voragine sur la vie de Saint-Sébastien : « ... *un bon ange apparut sous une forme visible à une foule de personnes, ordonnant au mauvais ange qui le suivait et qui avait un épieu à la main, de frapper et d'exterminer. Or autant de fois il frappait une maison, autant il y avait de morts à enterrer* » (1942, cité par Claire Ambroselli, 1978, p. 140).

La représentation des personnages semble répondre à une intention édifiante : tout se passe comme si chacun était un « spécimen » atteint, homme, femme, enfant. Y a-t-il là un souci de représenter une famille (le nourrisson dans un berceau y participerait) ? Ou du moins, cette répartition des personnages malades renvoie à ce constat réel et empirique d'une atteinte radicale par la peste, sans distinction d'âge ou de sexe, ce que les études démographiques corroborent, nous l'avons vu. Chacun est atteint, quelque soit l'âge et le sexe des individus. Mais un certain équilibre règne dans la composition, nulle panique, il semble même que les malades attendent l'intervention du chirurgien après la première patiente, comme à une consultation. L'ordre divin règne, la foi est salvatrice : il s'agit d'une représentation incluse dans les fresques dédiée à Saint-Sébastien et donc, confirmant la dévotion et la croyance en son intercession salutaire.

L'égalité des individus devant l'atteinte et la dimension collective, la juxtaposition sans contradiction de la réalité médicale et pathologique et de la croyance, la symbolique des deux anges antinomiques l'un d'eux diabolique armé d'un épieu, sont conjugués dans cette

image et constitueront là encore des thèmes récurrents de nombre de représentations de notre corpus.

3 - Nathan montre à David les trois fléaux, Le Camus (+ 1481), dans *Les Heures*, effectué au XV^{ème} siècle (**figure 3**). Le Camus est enlumineur actif à Troie dans la deuxième moitié du siècle. L'épisode du Châtiment de David, (dans le 2^{ème} livre de *Samuel* 24, 13 et 15 & dans les *Chroniques* 21, 12 et 14) est essentiellement évoqué et figuré dans les Livres d'Heures du Moyen-âge, mais aussi dans la peinture classique du XVII^{ème} siècle¹⁹⁴. L'ancrage biblique de la peste a assurément nourri les représentations iconographiques occidentales, il est originel et fondateur et atteste un principe fondamental de nos imaginaires occidentaux et de cet inconscient collectif sur la maladie épidémique, ses causes, ses sens (sa signification et sa destination, sa raison d'être et sa fin). L'étude de cette miniature sur l'épisode de David permet d'en rendre compte.

Nathan montre à David la Guerre, la Pestilence et la Famine, les trois constituant les fléaux traditionnels, est une image illustrative et, à ce titre, très liée au texte qui l'inspire. Un bref rappel de cet épisode de la bible est alors nécessaire. La période de la Royauté israélite, pendant le règne de David (Livre 2, *Samuel*, 2-20), entre 1010 et 970 av. J.C. permet de situer le moment figuré. Fin politique et fin militaire, David est à l'origine de l'unité du royaume. Il n'est pourtant pas à l'abri des fautes. Son châtement David le doit à son orgueil ; il avait tiré vanité du nombre de ses soldats, malgré l'interdiction de Moïse de recenser les élus dont Dieu seul devait connaître le nombre.

Un premier axe de lecture, narratif et descriptif, montre sur l'image, Nathan, prophète, qui indique à David, revêtu alors de la tenue des rois contemporains de la miniature, les possibilités laissées par Dieu. Un « choix du roi » paradoxal puisqu'il s'agit pour lui de se déterminer sur l'une ou l'autre forme d'extermination pour son peuple : guerre, peste ou famine. Selon les traductions et les livres de références (2^{ème} de *Samuel* ou 1^{er} des *Chroniques*), le choix est stipulé ainsi : soit 7 années de famine, soit 3 mois de fuite en guerre, soit 3 jours de peste ; ou encore et le plus fréquemment retenu par la littérature post biblique : 3 années de famine, 3 mois de guerre, 3 jours de peste.

¹⁹⁴ Ainsi par exemple, dans la gravure de Sébastien Bourdon intitulée *Peste de David* (CF Base Excel n° 293) ou encore dans l'œuvre gravée de Castiglione dont le titre, *Les trois jours de Peste* (CF Base Excel n° 142) est plus explicite sur le choix du roi.

L'image illustre l'épisode en un moment précis et les trois calamités sont incarnées. La famine sous les traits féminins, le visage émacié, la tête recouverte d'un voile blanc¹⁹⁵. La guerre, en armure (casquée et armée d'une hallebarde contemporaine). La peste, enfin, au premier plan, « incarnée » si l'on peut dire, en transi, cette forme quasi squelettique associée aux représentations de la mort des *Danses macabres*, dont les représentations sont associées au fléau (Brossollet, 1971). Le premier plan est l'instant du choix. En raison de la brièveté de la peine, David, se croyant lucide et avisé, choisit la peste. Hélas son choix vire au tragique, et, au second plan, par préfiguration en quelque sorte par rapport au temps de la narration, l'artiste représente son peuple disséminé en un amas éloquent des corps. Par souci de vraisemblance d'ailleurs, les axes de construction de l'image sont tels que David ne peut pas voir ce qui va se passer.

La composition ordonne la suite prévisible de l'événement dans un axe diachronique indiqué par l'arrière plan : un amoncellement de corps désordonnés, devant et sous une construction urbaine, dominé par l'ange exterminateur brandissant son épée qu'il ne remettra au fourreau que sur ordre de son maître divin (ce motif est récurrent des scènes de peste, y compris de la période moderne ; ainsi pour la Grande Peste de 1720, à Marseille, De Troy conjugue éléments symboliques et réalistes dans une oeuvre¹⁹⁶ où plane l'ange avec son épée dans le ciel orageux sur les détails des cadavres et l'horreur du ramassage des corps lors d'un épisode bien réel, celui de la Tourette dans la cité phocéenne¹⁹⁷).

Au fond, la chronique de la peste est celle d'une mort annoncée. Le sens de la miniature est radical, la *Pestilence* est figurée sous la forme d'un transi muni d'une lance, drapé d'un linceul : la mort, sans conteste. Alors que les deux autres fléaux produisent la mort, mais ne sont pas identifiés à elle (il semble que l'on puisse en réchapper) ce qui caractérise la peste c'est son caractère inéluctable, sans échappée possible, sans rémission probable.

Nous pouvons alors dégager de la lecture iconographique de cette oeuvre, deux occurrences de sens qui structurent les représentations et que celles-ci nourrissent : identification de la peste à la mort et affirmation de sa cause originelle surnaturelle. La

¹⁹⁵ Claire Ambroselli note la présence dans une miniature du Roman de la Rose (Bibl. Sainte Geneviève, ms 1126, fol. 71v°, vers 1340) d'une femme à la face pâle et au visage émacié, dans une allégorie de la Famine (1978, p. 113).

¹⁹⁶ CF Base Excel n°215.

¹⁹⁷ CF analyse spécifique, 4^{ème} Partie.

visibilité comme la lisibilité de l'image renvoient à une sorte d'équation symbolique du mal qui le décline en maladie, malheur et faute.

De plus, cette représentation fait de la peste le fléau majeur, absolu dans sa radicalité, son origine transcendante et sa raison d'être : la faute commise.

Par ailleurs, comme dans les images précédentes, celle-ci présente une complexité dans les intentions conscientes et inconscientes qui ont animé son élaboration. La conjugaison du caractère réaliste de l'atteinte (les corps entassés écho de la population décimée) et du caractère spirituel de la croyance en une décision divine devant laquelle les hommes seraient justiciables. L'intrication du spirituel et du temporel, pourrait-on dire, celle du symbolique et du réel.

4 - *Le Triomphe de la mort*, Orcagna Andrea, 1329 - 1389 (ou Traini Francesco) est une fresque très riche du XIV^{ème} siècle (v.1350), Campo Santo, Pise (**figure 4**). Notre choix de cette œuvre tient à son contenu iconographique et à ce qu'elle représente comme à ce qu'elle signifie, mais également à sa complexité, son intensité et son originalité.

La thématique générale des Triomphes de la Mort rejoint celle des Danses Macabres en temps de peste et, comme elle, est indiscutablement liée aux ravages des épidémies (Brossollet, 1971). Mais son iconographie est différente : alors que les danses comporte des figurations récurrentes de la mort en squelette dansant entraînant dans sa ronde de carnaval tragique les différents personnages représentant la société, les Triomphes de la Mort orchestrent un monde total : des personnages réels, vivants et morts, des créatures spirituelles mais vivantes et agissantes, comme les anges, archanges, démons et Mort, des décors urbains et naturels et toute une agitation mise en scène. Cette thématique iconographique est née en Italie et s'est répandue lors de la « grande mortalité » et sa production a été abondante et s'enracine dans le contexte chrétien de la Création, de la Chute et de la Rédemption (Ambroselli, 1978, p. 112-119 & 1985, pp. 63-86). Cette orchestration fait de la mort un acteur triomphant des vivants, incarnant la monstruosité de l'atteinte, sa radicalité, son caractère soudain et inhabituel lors des pestes liée à la corruption du monde¹⁹⁸.

C'est cet aspect terrifiant qui est figuré dans ce détail sur la Mort dans la fresque de Pise¹⁹⁹. La figuration est centrale et d'une dimension plus importante que celles des autres créatures ailées. Elle est relativement proche des personnages au sol, située au-dessus d'un amas de corps malades, mourants ou cadavres, de corps de mendiants, d'handicapés qui

¹⁹⁸ Pour une étude spécifique sur les Triomphes de la Mort, voir Guerry (1950).

¹⁹⁹ Pour une analyse générale et plus complète de l'œuvre, voir Claire Ambroselli, 1978, p. 41 & 1985, pp. 68.

semblent implorer la mort comme un soulagement. La Mort ne s'y arrête pas et pointe son regard furieux et sa faux sur les personnages (hommes et femmes) insouciant occupés à faire de la musique.

Mais au sein de la même composition on retrouve le thème traditionnel fréquemment lié aux figurations des Danses Macabres²⁰⁰, celui des trois morts et des trois vifs²⁰¹ représentés sur la montagne de la fresque. Nous ne nous attarderons pas sur l'histoire très travaillée de la représentation de la mort en Occident pré-chrétien et chrétien²⁰², mais seulement sur ce qu'il en est de cette rencontre des deux thèmes. La sensibilité chrétienne, sous l'influence des ordres mendiants au XIII^{ème} et au XIV^{ème} siècles (Franciscains et Dominicains), s'est transformée, toute l'Europe pleure les plaies du Christ et s'épouvante à l'idée de la mort. Il s'agissait de lutter contre débauches et excès de toute sorte et l'utilisation du squelette effrayant y contribua parce que le souvenir de la Grande Mortalité était proche. La mise en scène et en signes de la mort trouve dans les Danses Macabres, les représentations des trois morts et des trois vifs, les Triomphes de la Mort, les métaphores et narrations poétiques à la fois exutoire et expression esthétique. Mais, socialement, la mort avec la peste devient collective, et, nous l'avons vu, bouleverse les pratiques rituelles, les espaces funéraires : on passe de l'enclos paroissial aux fosses creusées, aux charniers infects et terrifiants, du temps de la dépouille, de la sépulture, du rite et du deuil à l'urgence des amoncellements de cadavres putréfiés, des charrettes déversées, de la violence agitée. Si l'image des saturnales égalitaires est éloquente dans l'idée d'égalité devant la mort par peste, c'est bien la peste qui orchestre cette fête et renverse toute régulation par le rituel : le désordre, la confusion règne et les seules régulations sont d'ordre circonstanciel et pragmatique, dénuées de toute symbolique.

Dans le Triomphe de la Mort de Pise donc, tout se passe comme si le temps n'était plus donné aux hommes pour réfléchir à la mort (comme dans les Danses Macabres, point de sursis ni de délai, la mort saisit) puisque celle-ci est figurée menaçante et sur le point

²⁰⁰ Celle de La Ferté Loupière, fresques datées entre la fin du XV^{ème} siècle et le milieu du XVI^{ème} siècle, par exemple.

²⁰¹ Traditionnellement, les trois morts sont à mi-chemin entre le cadavre et le squelette (des transis), tête décharnée. La rencontre des vivants et des morts met en scène la leçon, devenue une antienne des textes de tout le Moyen-âge (légende du XIII^{ème} siècle), correspond au célèbre « Nous étions ce que vous êtes, Vous serez ce que nous sommes ». Puissance, honneurs, richesses ne sont rien. A l'heure de la mort, il n'y a que les bonnes œuvres qui comptent, cette leçon sur la brièveté de la vie aux résonances antiques est rappelée par un ermite qui exhorte les jeunes gens au repentir avant le jugement et sera déclinée en variations dans la littérature et l'iconographie.

²⁰² Outre les ouvrages historiques généraux et approfondis d'Ariès (1977), Delumeau (1983), Vovelle (1993), notons pour l'iconographie l'étude de Mâle (1906, pp. 647-679), déjà ancienne, mais qui reste déterminante et celle de Tenenti (1952) qui reste encore aujourd'hui un modèle d'analyse.

d'exécuter son acte, mais également, l'ensemble de l'œuvre exprime toute l'histoire de la mort sur terre, depuis le « mors d'Adam » jusqu'au jugement dernier. Deux temporalités coexistent. Le nouveau thème du Triomphe de la mort intègre ici les deux thèmes moyenâgeux (ermite et légende des trois morts et des trois vifs), représente la Mort de façon originale, sans chariot, sans chevauchée, non comme un squelette mais comme une allégorie : femme (chevelure, tunique, visage) aux pieds et aux mains griffus, aux ailes sombres et griffues, à la faux, à l'expression violente et furieuse (traits tendus, front plissé, bouche ouverte, yeux exorbités, regard déterminé visant les personnages).

Sur une inscription de la fresque aujourd'hui effacée, la Mort déclare : « *Io non attendo che a spegner vita... Dopo mia fine ad (morte) me richiamara* » (citée par Claire Ambroselli, 1978, p. 42). Comment ne pas assimiler alors cette figure de la Mort à l'allégorie de la peste qui sévit alors? Expression de l'imaginaire fantastique, de la mémoire inconsciente des images antiques de divinités terribles²⁰³, des peurs et des incompréhensions, cette personnification se poursuivra avec des variations iconographiques mais a probablement cristallisé la violence indifférente du sort, sa détermination irrévocable et son efficacité redoutable. Nouvelle fonction de la mort, dégagée progressivement du symbolisme médiéval (Tenenti, 1952, p. 19), sans recours à une immortalité ou, du moins, dans les perspectives contradictoires déchirantes qui inaugurent peut-être déjà la conscience moderne de la mort²⁰⁴.

L'iconographie, à partir du XV^{ème} siècle, confondra cette représentation féminine et la chevauchée de la maladie pressée, sorte de syncrétisme représentatif entre le 4^{ème} cavalier de l'Apocalypse et la Mort féminine²⁰⁵. En descendant sur terre à cheval dans les représentations, la Mort s'est faite plus proche, plus terrestre, moins surnaturelle et surtout plus abrupte : elle ne plane plus, elle est là. Vitesse, violence et certitude sont ses compagnes et la confrontation des populations aux épidémies dans les contextes de la fin du Moyen-âge et de la Renaissance y est pour quelque chose, assurément. Les mémoires garderont cette image-synthèse pour représenter la peste, même lorsque la thématique du fléau ne sera plus que métaphorique.

²⁰³ Cf Lessing (1964, p. 165) rapportant une image de Sénèque : « la mort noire ouvre toute grande sa bouche avide et vole à tire d'aile » (Sénèque, *Oedipe*, Paris, Herrmann, 1926, v. 164-165, cité par Claire Ambroselli, 1978, p. 114 note 78).

²⁰⁴ Nous entendons par là la conscience de la finitude, la douleur de l'échec qui condamne toute vie humaine et l'attire pour le monde (Ariès, *op. cit.* p.131).

²⁰⁵ Ainsi dans une illustration d'un manuscrit du Decameron de Boccace, datant de 1427, Paris, BN, ms.it. 63, f. 6 (commentaire de cette image par Claire Ambroselli, 1978, p. 55).

5 – Le *Retable de Saint-Sébastien et la peste* de J. Lieferinxe, (? v.1508), XV^{ème} siècle, a été commandé par la Confrérie Saint-Sébastien, en 1497-1499, à Marseille, (**figure 5**). « Maître de St Sébastien », artiste d'origine nordique (Hainaut), Lieferinxe est actif à Marseille de 1493 à 1508, représentant de l'école d'Avignon. Cette représentation est à la fois une scène de peste située dans une cité (décor architectural d'une église, porte et rempart, tours et clochers, ruelle et passage en escalier) et une peinture votive, dédiée à Saint-Sébastien (retable et saint représenté devant Dieu, bon et mauvais anges, dans le ciel).

Elle figure au premier plan des personnages vivants, de conditions diverses et dans des attitudes et des postures différentes (prières et sacrements des religieux, enlèvement et transport de cadavres recouverts de linceuls blancs, souffrance et agonie d'un malade saisi et renversé par l'atteinte et dont la pâleur ne laisse aucun doute sur l'état, gestes d'affolement d'une femme). L'entremêlement des vivants et des morts, des religieux et des laïques, des actifs et des suppliants traduit la réalité de la population représentée.

La composition des plans est traditionnelle : au sol les malades et les cadavres allongés, debout les vivants, les religieux au parvis de l'église un peu surélevés, dominés par la croix ; au ciel, les deux créatures (ange blanc et démon noir) face à face mais « travaillant » ensemble en visant et menaçant la ville ; au-dessus, à genou sur un nuage Saint-Sébastien nu, corps criblé de flèches (en « hérisson ») et représenté dans une petite dimension, devant Dieu habillé, barbu, tenant les symboles christiques et faisant le geste de bénédiction, sortant le buste lui-même d'un nuage épais et surdimensionné. Si l'on ne peut connaître par la figuration l'identité des cadavres entourés de linceuls, en revanche l'individu atteint n'est pas un religieux, ceux-ci sont soit abrités par la voûte de l'église à droite de l'image, soit debout en prière mains jointes au milieu du groupe de gauche. Ce groupe exprime la consternation, l'abattement, la stupeur, le désarroi. Au tout premier plan, dans une cavité, le cadavre va être enterré.

La distribution des taches blanches que forment les cadavres dans la profondeur de l'image jusqu'à la charrette au loin scande l'hécatombe. On peut suggérer que la scène de premier plan se passe un peu à l'écart de la ville, hors de son enceinte (rempart et porte, colline). Les lignes de composition traçant les trois personnages de premier plan (malade renversé, cadavre et homme dans l'effort) construisent des diagonales croisées qui accentuent à la fois la brutalité du moment, la violence et la soudaineté de l'atteinte et la tension de la situation. Le malade présente un bubon au cou, à gauche, son corps est contorsionné, son expression traduit à la fois la souffrance l'agonie (bouche ouverte regard perdu et fixe, sourcils relevés). Les coloris contrastés (blanc, noir, rouge, brun) accentue la gravité et la

force dramatique de la scène. Les détails vestimentaires (coiffes différentes, tenues) contribuent au réalisme.

Le contexte historique nous indique que les Confréries charitables étaient chargées en plus du secours aux pauvres, d'enterrer les morts en temps de peste. Ce retable a été commandé par la Confrérie de Saint-Sébastien. Cette Confrérie est doublement liée à la peste : par son saint-patron, par sa fonction. La légende de Sébastien a fait de ce soldat nommé commandant par l'empereur Dioclétien un martyr chrétien sur lequel le pouvoir s'est acharné. Mort en 288 (?), célébré en Occident (le 20 janvier) comme en Orient (le 18 décembre) Sébastien est probablement né à Milan (ou à Narbonne, les historiens sont en désaccord) et enseveli à Rome après avoir été martyrisé. Après s'être fait baptiser, soutenant les activités de ses compagnons de foi, malgré sa fonction officielle, Sébastien est arrêté et condamné à mourir percé de flèches par les archers de Dioclétien qui aurait eu pour lui un goût très vif auquel Sébastien ne voulait plus répondre. Irène, veuve elle-même d'un martyr, le relève et le soigne (ces scènes seront récurrentes dans l'art pictural religieux) ; Sébastien décide alors de défier Dioclétien qui le fera lapider et jeter dans le *Cloaca Maxima*.

Le rapport avec la peste est analogique : la croyance antique assimilait les épidémies à des flèches décochées par la divinité (dans l'Iliade, Apollon déchaîne le fléau ; dans la Bible, nous l'avons vu, en forçant quelque peu les textes, les esprits attribuent ce geste à Yahvé) or Sébastien a survécu aux flèches. La symbolique des flèches a été fréquemment étudiée à l'occasion des représentations de l'épidémie, retenons, pour l'essentiel, que cet investissement symbolique lié au martyr, à la colère divine et aux fléaux, puis plus spécifiquement à la peste, conjugue le caractère dynamique, direct et violent de l'atteinte concrète dans l'espace et la figuration de la circulation du mal, de la rapidité extrême, signe du lien ambivalent entre le ciel et le sol, le surnaturel et l'humain.

Depuis le Moyen-âge on prête à Sébastien le pouvoir d'arrêter le fléau. Il semble plus vraisemblable que cette puissance fût attribuée au saint alors que la peste cessa à Rome en 680 (Duchet-Suchaux & Pastoureau, 1990) ce qui explique que Sébastien n'ait été considéré comme le patron des pestiférés que depuis le VII^{ème} siècle. Dès le XIII^{ème} siècle les représentations du saint adoptent un type juvénile et les artistes s'attacheront à détailler ce beau corps mutilé, presque nu, dont les expressions iront de la souffrance à l'extase. Les images de la société médiévale assignent trois fonctions à Sébastien : le guerrier, le martyr et l'intercesseur contre les pestes mais son iconographie complexe conjugue aussi érotisme et puissance juvénile, force et souffrance, extase et vulnérabilité (Darrulat, 1999). Comme s'il attirait à lui les flèches divines de la peste et en protégeait les hommes ou en détournait la

cible, Saint-Sébastien a vertu prophylactique. Jean Delumeau fait remarquer qu'a joué ici « *une des lois du magisme, la loi de contraste qui n'est souvent qu'un cas particulier de celle de similarité : le semblable chasse le semblable pour susciter son contraire* (1978, p.144).

L'iconographie de Sébastien très abondante se décline en retables, tableaux, *ex voto*, ou autres images pieuses (xylographies, gravures) et s'inscrit dans la disposition des images qui revenait aux clercs depuis le Concile de 787. Pierre Francastel a montré que les rapports de l'Eglise et des images est complexe, mais que si celle-ci a contesté la validité des images, elle a néanmoins « *trouvé des compromis qui lui ont permis d'utiliser leur pouvoir* » (Francastel, 1968, p. 36). L'appel à la protection et à l'intercession de Saint-Sébastien dont la vie a été popularisée par la Légende Dorée domine toute la fin du Moyen-âge et jusqu'au relais pris par Saint-Roch, dont le culte apparaît au milieu du XV^{ème} siècle et les Confréries se développent à la fin du siècle (Darriulat, 1999). Il est probable que la fortune de cette iconographie tient aussi à ce que représentait les deux saints : une humanité atteinte (par les archers du pouvoir ou par la peste pour Roch) qui réchappe au mal.

Un élément supplémentaire du contexte artistique éclaire la signification de cette représentation de Lieferinxe et la nature de ses fonctions : il s'agit d'un panneau de retable. Beaucoup de ces tableaux d'autels des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles sont consacrés aux saints et notamment à Saint-Sébastien (Laclotte, 1990). Les documents et les contrats passés entre atelier d'artistes et commanditaires pour les retables attestent de la multiplicité de telles œuvres, religieuses par définition, destinées au regard des fidèles²⁰⁶. Les commanditaires (nobles, bourgeois, ordres religieux, confréries, villes, etc.) de ces polyptyques jouaient un rôle déterminant dans le choix iconographique et les sujets. C'est la raison pour laquelle, à côté des scènes d'inspiration religieuse traditionnelle, prennent place sur ces retables des chroniques de la vie quotidienne de l'Europe de la Renaissance, ses angoisses, ses peurs ou ses doutes. L'agencement iconographique de ces tableaux multiples, mobiles ou fixes, renvoie à la dialectique traditionnelle haut-bas, centre-périphérie, mais deux rôles distincts se dessinent : l'un esthétique pour les classes supérieures et lettrées, l'autre dévotionnel pour les classes défavorisées (Limentani Viridis & Pietrogiovanna, 2001, pp. 19-25). Ils ont donc une réception très large au sein des populations.

²⁰⁶ Rappelons que les retables ou polyptyques prennent aux siècles gothique et de la Renaissance des formes particulièrement spectaculaires en Europe. Certains de ces polyptyques répondent à des finalités de contemplation purement spirituelle, d'autres incarnent davantage des intentions culturelles ou sentimentales ou personnelles des donateurs. Pour une étude approfondie et synthétique de ce type de représentations, voir Limentani Viridis & Pietrogiovanna, 2001).

L'évocation de la peste se retrouve dans ces chroniques picturales, conjuguant probablement les exigences esthétiques et dévotionnelles, dans la mesure où il s'agissait certes pour les uns d'*ex voto* de commande et pour les autres d'images de dévotion rassurantes par la protection des saints, mais incontestablement, pour les deux, d'une lecture évidente du thème liée au réel quotidien. Ainsi ces ensembles iconographiques permettent de juxtaposer soit dans des cadres différents mais articulés des images des ravages causés par les pestes et des figures protectrices (saints, vierges au manteau, anges et démons, foules en prière, flèches s'abattant sur les corps, etc.)²⁰⁷. Pendant la période des polémiques religieuses, les polyptyques nordiques notamment devinrent de véritables armes de combats (Harbison, 1984, p.588-602 & 1990, p. 56) : il est probable que beaucoup des représentations de peste dans ces œuvres répondent à cette fonction, pour des raisons déjà évoquées précédemment. L'articulation du sacré et du profane, du réalisme et du symbolisme est une constante de ces œuvres de retables. L'Italie (les foyers urbains plus précisément) et les Flandres sont, à cet égard, les pôles du rayonnement artistique de la Renaissance et leurs courants esthétiques exercent une influence considérable sur les autres pays européens.

Cette représentation de Lieferinxé allie donc les plans réels et symboliques, les gestes concrets et les états des corps sous l'emprise de la contagion, les personnages terrestres et célestes, l'espace de la ville humaine et celui de la spiritualité. L'ensevelissement des corps, le ramassage par les charrettes, les rues jonchées de cadavres font déjà partie des spectacles hallucinants des scènes de peste ; ils ne cesseront pas et le réalisme, à cet égard, présent pendant la Renaissance se perpétuera dans les représentations des corps atteints et des villes assiégées par l'épidémie.

6 – Ce *Saint-Roch* de Carlo Crivelli (1430/35-1501 ou v. 1495) est une œuvre de la fin du XV^{ème} siècle (v. 1487), à Venise, (**figure 6**). L'artiste est vénitien, mais subit les influences de Padoue (notamment de Mantegna) qui se ressentent sur sa manière de représenter les corps et ses coloris et probablement celle de Ferrare (Cosme Tura) qui se traduit dans une tension particulière de la ligne de son dessin, ainsi qu'une certaine influence

²⁰⁷ Un de ces retables de peste est exemplaire de ces juxtapositions : le *Retable de la peste* du Maître d'Olzai (Nuoro), d'autant plus remarquable que, nous l'avons vu, la péninsule ibérique n'offre que très peu d'œuvres de peste. Ce polyptyque date de 1477 en accomplissement d'un vœu lié à la peste de 1477 ce qui permet aux historiens de l'art de le dater avec certitude (hors de notre cadre temporel, découvert trop récemment pour figurer dans notre corpus, cette représentation figure dans notre collection. Sa reproduction figure dans l'ouvrage de Limentani Virdis & Pietrogiovanna, 2001, p. 25). D'autres retables, à volets mobiles peints (essentiellement rhénans, produits à Bruxelles et Anvers du XV^{ème} au XVI^{ème} siècles, fabriqués en série) très répandus sur les marchés et dans les foires ou triptyques de dimensions variées (au nord des Alpes surtout) et polyptyques souvent à volets fixes (plutôt méridionaux) plus variés dans leur composition évoquent la peste.

du graphisme germanique et d'une passion pour les détails réalistes (Bovero, 1975). Ce panneau de polyptyque concentre ces influences, dans la mesure où, tout en conservant le fond d'or traditionnel, Crivelli le combine avec une définition plastique de la figure du saint très particulière.

Le personnage est, en effet, représenté avec un réalisme appuyé : jambe gauche dénudée jusqu'au sommet de la cuisse, il montre avec son index droit un ganglion enflammé, inguinal, particulièrement net au point de sembler rouler sous la peau. Outre certains des attributs traditionnels de l'iconographie de Saint-Roch (bourdon, gourde, panetière de pèlerin, sorte de pèlerine, avec chapeau large), le peintre a particulièrement soigné les traits et les expressions du visage du malade : regard fiévreux, impression d'abattement de la tête inclinée, traits juvéniles mais émaciés. Il lui donne une expression et des traits épurés mais naturels.

La posture générale du corps et le geste du doigt offrent au regard un corps mince mais aux muscles longs et tendus, particulièrement visibles sur la cuisse présentée. Souffrance réelle mais tenue ferme et souple du corps ne se contredisent pas. Ses vêtements sont ceux des costumes d'époque, à la mode italienne (fréquent dans les peintures lombardes, vénitiennes, ou dans les Marches où Crivelli réside à partir de 1468), comme les coloris : ce choix confère une dimension profane au registre narratif, sans affecter pour autant le registre symbolique. La chromatique très nuancée de l'image, la modulation lumineuse, la maîtrise et l'élégance de la ligne contribuent à rendre un aspect très recherché, presque sophistiqué mais avec une grâce naturelle.

Le contexte iconologique renvoie tout d'abord à l'iconographie traditionnelle des saints protecteurs contre la peste, très abondante, mais dont le héros majeur est Saint-Roch, quelle que soit la région européenne²⁰⁸. Saint-Roch et son culte (depuis le début du XV^{ème} siècle) s'imposeront dans les représentations picturales, graphiques ou celles de la statuaire. Le pèlerin, né à Montpellier vers 1350, est atteint par la peste après un séjour à Rome de trois ans (1368-1371) durant lequel il soigne et guérit les pestiférés d'un signe de croix, prétend la tradition. Il se retire alors malade dans les bois, où il est nourri par le chien d'un seigneur qui lui apporte tous les jours un pain dérobé à la table de son maître (Duchet-Suchaux &

²⁰⁸ La littérature sur la question s'accorde sur cette prégnance de l'iconographie de Saint-Roch en Europe, y compris du Nord et de l'Est, et ce depuis déjà de nombreuses années : ainsi, du 9 au 13 mai 1934 se tenait à Anvers, Place Saint-Nicolas, une exposition consacrée aux images des saints protecteurs contre la peste de la région du Brabant et une large majorité des documents était consacrée à Saint-Roch (organisée par le Cercle Anversois de l'Image, commentée par Jos de Beer, 1935, pp. 357-406). De nombreuses reproductions de cet ensemble iconographique sont reproduites dans cet article, nous y renvoyons pour les raisons de sélection déjà explicitées.

Pastoureau, 1990). La légende raconte qu'un ange le soigne, qu'il guérit, reprend sa route et soigne les pestiférés. Il retourne à Montpellier où il est emprisonné, pris pour un espion. On le découvre mort baignant dans une lumière surnaturelle. Il ne sera canonisé qu'au XVII^{ème} siècle par Urbain VIII (Réau, pp. 1155-1161).

L'iconographie en général reprendra tout ou partie des attributs correspondants au récit de cet épisode, dont le saint réchappe surnaturellement (bourdon, gourde, panetière de pèlerin, coquille de Saint-Jacques, chien, bubon pesteux enfin que Roch exhibe généralement sur sa cuisse, parfois sur la jambe), jusqu'à un des derniers avatars de ses représentations, daté de 1977 (peinte par A. Courmes, cette toile est reproduite et étudiée par un article de H. Mollaret, 1988, pp. 663-666). Venise, sans cesse éprouvée par l'épidémie au XV^{ème} siècle, en sera le théâtre manifeste avec la Scuola grande di San Rocco où les artistes du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècles glorifieront le saint thaumaturge (les reliques du saint sont là depuis 1485). Mais plus largement et dans toute l'Europe, le culte du saint est incontestablement très présent et constitue une des références de la dévotion populaire.

Jacqueline Brossollet et Henri Mollaret ont pu écrire, à juste titre, que cette iconographie de Saint-Roch a largement contribué à développer un véritable « *art des bubons* » (1994, p. 53), dans une déclinaison du symptôme qui va du ganglion enflammé et très gonflé comme ici, aux bubons abcédés, incisés, d'où coulent sang et pus parfois. Autant de traces pathologiques nettes, de signes réalistes sur le corps du saint. Le caractère démonstratif ne fait aucun doute, renforcé sur l'image par le geste indicateur, mais également la résistance du saint (de son corps ?) qui a réchappé de la peste, avec une aide surnaturelle, il est vrai et celle de la charité. Pour autant, sa vertu prophylactique et d'intercesseur se conjugue à celle de son dévouement concret aux pestiférés, ce qui fait de lui un héros plus proche des populations et a sans doute largement contribué à son extrême popularité, quelles que soient les régions d'Europe.

« Le » bubon de Saint-Roch reste, même dans les périodes et les circonstances où la pudeur le fait migrer au-dessus du genou, à l'extérieur de la cuisse, voire jusqu'au mollet, le signe reconnaissable de la peste comme celui de l'atteinte et de l'outrage fait au corps. Il devient symbole, alors que, nous le verrons, certaines des scènes représentant les pestiférés éviteront ces symptômes évidents sur les corps. Manifestement il incarne une forme de la nouvelle sensibilité au vécu de la maladie : le symptôme sur le corps, donné à voir, comme signe et fait.

C – Les lignes de force dégagées

Les représentations constituant ce préalable iconographique correspondent au besoin religieux et à la conjuration des peurs, nourrissent la dévotion : les six s'inscrivent dans le contexte religieux des croyances. Elles ont probablement apporter quelque espoir et apaisement aux populations et leurs productions persisteront. Elles sont également et essentiellement liées aux réalités des crises épidémiques, et/ou répondent à des intentions variables, entre l'exutoire et l'expression des peurs et des espoirs, entre l'acte conjuratoire et l'anamnèse, entre prise de conscience de la réalité figurée et échappée imaginaire. Cette complexité de caractérisation nous paraît être la première ligne de force, celle des raisons d'être, des fonctions et des sens de ces représentations des corps de la contagion. En somme de ce à quoi ces expressions correspondent : réalité historique et humaine de condition conjuguée à la nécessité des croyances et de l'imaginaire.

La deuxième ligne de force est constituée par la complexité du symbolique propre à ces représentations. Symbolique religieuse (anges, épée, flèches, saints protecteurs, ancrage biblique, etc.), figures de l'imaginaire des populations puisant aux profondeurs de l'Antiquité (flèches, monstres et démons, personnifications de la mort, etc.), allégorisations des forces du mal, autant de formes et de signes iconographiques qui cristallisent les perceptions, les croyances, les imaginaires et les interprétations en des schèmes trop souvent reconnus pour être véritablement étudiés, en eux-mêmes et dans leurs processus d'apparition et de disparition ou de transformation. « ...*Et voici qu'a lieu devant nous, une bataille de symboles rués les uns contre les autres, dans un impossible piétinement* », écrivait Antonin Artaud à propos de ce théâtre du mal, du « *triomphe des forces noires* » (1964, p. 40 & p. 44). Cette richesse et cette violence des symboles, leurs croisements, leurs chevauchements, leurs effacements et leurs retours qui ont pris formes pendant ou par les crises est déjà présente dans ces images-sources.

Les corps atteints, sous des formes différentes de l'atteinte et figurés par dans tous leurs états, comme les pratiques réelles (gestion sociale de la crise, gestes médicaux et sanitaires, pratiques religieuses, etc.) dans des décors situés sont représentés, dans une certaine mesure, sur ces images. Le traitement représentatif de la réalité est, là aussi, complexe : recherche d'un réalisme sans concession, incidence d'un détail réaliste et concret dans un ensemble symbolique, choix de quelques signes réels particulièrement probants au sein de compositions fantaisistes (le bubon sans souci de vérité anatomique, par exemple, ou encore les amas de cadavres préfigurant l'hécatombe, ou encore les enterrements spécifiques).

S'agissant d'art, ce réalisme relève bien d'un rendu transposé, mis en signes, variant entre une intention mimétique de la réalité et une volonté (dé)monstrative, d'exemplification et de sensibilisation.

La peste, saisie comme fléau absolu, comme événement total par ses représentations informées tant par la réalité historique que par les mentalités et les sensibilités, a pris formes et sens dans ce creuset du Moyen-âge et de la Renaissance. Non que ces temps n'aient pas été héritiers de l'Antiquité et de sa transmission sur ce thème, nous l'avons vu, mais que la Peste Noire d'une part et les caractéristiques culturelles et sociales bouleversées et en mutation de cette période, lui ont conféré d'autres résonances, d'autres formes et d'autres sens. Pour autant, le besoin explicatif à l'égard de la maladie comme celui de lutter contre elle désignent des recours : anges, démons, boucs émissaires, saints et autres puissances irrationnelles. Là encore l'ambivalence symbolique est incontestable²⁰⁹.

Résurgences enfin de représentations de la mort liées à ce que l'on pourrait appeler un archaïsme de la mémoire collective²¹⁰, avec les triomphes de la mort liés à la « Grande Mortalité », avec les tumultes provoqués dans les esprits par les ensevelissements collectifs²¹¹ et les violences multiples²¹², les discours culpabilisants sur la faute punie et le châtement divin, avec le sentiment ambiguë d'un lien au ciel tant dans la punition (flèches) que dans le recours salutaire, sont autant de retours et de recompositions dans les figurations de la mort elle-même ou de la mortalité par l'épidémie. Dans cet perspective, les craintes du contact contagieux, les puissances ambivalentes d'attraction et de répulsion à l'égard de l'autre et du mal comme des corps souffrants trouvent dans la crise extrême des formes et des expressions multiples qui mettent en formes et en images le vécu de la maladie.

Ces lignes de force ont pris racines dans les représentations avant la période de notre cadre. Reste à envisager leur devenir, leur transformation et leur résistance à travers l'analyse de notre corpus tout en mettant en évidence d'autres axes de lecture, nouveaux et complexes également.

²⁰⁹ L'interprétation de l'iconographie de la « Grande Mortalité » par Claire Ambroselli constitue, à cet égard, une précieuse mise au point (voir 1998, pp. 97 à 107).

²¹⁰ Nous entendons « archaïsme » en un sens anthropologique, originaire ou primitif et fondateur comme persistant et structurant ; nous reviendrons sur ce point spécifique.

²¹¹ A cet égard, l'image de l'*Enterrement de pestiférés à Tournai*, en 1349 par Gilles de Muisis (miniature, *Antiquitates Flandriae*, Ms. 13076-13077, fol. 24, Bibli. Royale de Belgique, Bruxelles) demeure une image fondatrice, analysée par Claire Ambroselli, 1978, p. 39.

²¹² Processions des Flagellants ou autres actes de contrition et de pénitence également représentées dans les miniatures moyenâgeuses (par les Frères Limbourg pour les *Belles Heures du duc de Berry*, CF Base Excel n° 319, 320, 321), massacres des juifs racontés et mis en images dans les chroniques au XV^{ème} siècle, exclusions des malades.

PARTIE IV : Des représentations iconographiques (Analyse)

Nous tenons à rappeler que notre travail d'analyse ne vise pas l'exhaustivité des images mais une meilleure compréhension des représentations, de ces parts de réel vécu et d'imaginaire conjugués qui, dans la confrontation à la maladie et au mal épidémique, sont mises en scène et en signes par ces corps de la contagion. D'une part, d'un point de vue épistémologique, la compréhension du vécu par les représentations et de ces représentations par là même ne nécessite pas cette exhaustivité ; d'autre part, nous avons pallié un biais possible d'analyse par le recours à des requêtes spécifiques et des quantifications d'éléments sur la totalité du corpus.

Priorité est donnée dans notre approche aux images elles-mêmes et à leur étude iconologique, nous l'avons vu. Rendre compte de ces lectures nécessitait une formalisation organisée selon des axes et des catégories choisis en fonction de nos préoccupations anthropologiques : les invariants de contenus figuratifs et de figuration symbolique des corps de la contagion, les variations évolutives et les paradoxes de représentation.

Concrètement, nous avons opté pour l'analyse détaillée de certaines œuvres considérées comme emblématiques pour des raisons déjà données, renforcée par le recours permanent d'une part à des représentations du corpus en fonction de ce qu'elles donnent à voir et à lire, d'autre part par des renvois à nos bases de données de façon à couvrir le plus largement possible notre corpus. Par ailleurs, un certain nombre de détails majeurs viennent s'ajouter en référence en fonction des thématiques étudiées²¹³.

Enfin, les représentations iconographiques sont inévitablement rapportées sous forme de reproductions photographiques à partir des images numérisées. Nous avons reproduit effectivement sur papier une centaine d'images emblématiques (intégrales ou détails) dans le volume iconographique et renvoyons à ces images numérisées et aux autres, complémentaires. Réserve faite sur la part perdue par ce procédé (matière et échelle des œuvres, présence originale de l'œuvre et plaisir de l'admirer) nous partageons l'enthousiasme d'André Malraux qui voyait, avant l'envahissement de notre monde par les images, la richesse, la liberté et l'immense fécondité d'un « *musée imaginaire* » par le truchement de la photographie qui « *rapproche les objets qu'elle représente* » (Malraux, 1951, p. 19).

²¹³ Cette organisation permet d'éviter autant que possible les redites inutiles de commentaires.

I – Invariants ou constantes de représentations d'ordre réaliste

Comment ne pas débiter l'analyse par ces « *images de cauchemar* » (expression de Delumeau, 1978, p. 138 & 145) que les mises en scènes des corps de la contagion mettent sous nos yeux ? Images des ravages, des « *embrasements* » (Carrière, 1968, p. 160), théâtre de l'horreur et chroniques de la mort violente, évocations des souffrances et spectacles hallucinants : toutes les descriptions littéraires et savantes manifestent ces caractéristiques des lieux et des populations en proie à la contagion. C'est tout d'abord cela que les images donnent à voir.

Ce sont bien les effets de la peste que rendent manifestes ces images, et ce premier ensemble, objet de notre étude, s'attache au fond à ce que l'on pourrait appeler le « réel » de l'épidémie, renvoyant à son aspect factuel, historique et pathologique comme social. Non pas qu'il s'agisse d'accorder à ces représentations valeur de témoignage exact (nous avons vu cet aspect épistémologique de l'étude des représentations du réel précédemment), mais bien de reconstruction du réel par l'artiste, ce qui n'obère pas de leur caractère informatif sur la réalité épidémique d'une part et, bien évidemment puisque c'est là notre objet, ce qui les constitue bien en représentation des corps épidémiques. C'est cette caractéristique que nous avons appelée « réaliste » et qui parfois pourra même être saisie comme « naturaliste » dans la mesure où elles mettent en présence de l'atteinte effective des corps et des populations.

A – Des effets : l'atteinte effective des corps et des populations

Les effets de l'épidémie, les signes manifestes de l'atteinte se retrouvent sur les images, comme dans les énumérations des chroniques : « ... *la confusion des morts, des moribonds, du mal et des cris, les hurlements, l'épouvante, la douleur, les angoisses, les peurs, la cruauté, les vols, les gestes de désespoir, les larmes, les appels, la pauvreté, la misère, la faim, la soif, la solitude, les prisons, les menaces, les châtements, les lazarets, les onguents, les opérations, les bubons, les charbons, les suspicions, les pâmoisons...* » écrit un religieux témoin de la peste à Milan en 1630 (Fra Benedetto Cinquanta, cité par Delumeau, 1978, p. 145). Des corps et des cadavres amassés, des corps dans tous leurs états, des

symptômes multiples, des espaces urbains bouleversés, des gestes et pratiques spécifiques, le désordre général, tels sont les différents effets visibles sur les représentations. Quels que soient les ravages effectifs (nombre de morts, durée de la crise, nature de la peste) et donc les paramètres épidémiologiques, ce qui domine sont ces constantes iconiques qui constituent les « scènes de peste »²¹⁴. Sous quelles modalités figuratives peut-on les appréhender ?

A.1 – Amas des corps malades et des cadavres

La dimension collective caractéristique de l'épidémie se concrétise tout d'abord en figures de l'hécatombe. Ces motifs iconographiques rendent sensible la vérité du fléau par excellence : l'épouvantable spectacle des hécatombes en amas de corps malades, mourants ou cadavres. A cet égard, le regard de l'artiste ne s'attache pas à l'observation objective et clinique, dans le souci de l'exactitude des faits pathologiques, mais bien à l'interprétation sensible et intellectuelle de l'événement. Ce regard n'est pas pour autant dénué de vérité, celle des caractéristiques naturelles et sociales de l'épidémie. Les chroniques picturales de la peste, plus ou moins transposées, sont d'abord des chroniques événementielles de l'hécatombe.

Les amas de corps ne sont pas nouveaux à partir du XVI^{ème} siècle (nous l'avons vu dans l'étude des images préalables), mais incontestablement, ils se multiplient au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles dans l'iconographie de la peste. Nous pouvons alors considérer que ce motif de l'amas de corps atteints constitue une sorte de métonymie iconique de l'atteinte radicale générale.

Ces motifs presque toujours situés dans un espace urbain (caractéristique sur laquelle nous reviendrons) sont particulièrement saisissants dans les épisodes terribles de la peste de Naples en 1656, représentés par les artistes italiens : Spadaro et Coppola²¹⁵, au XVII^{ème} siècle. L'œuvre de Micco Spadaro²¹⁶ est contemporaine de l'épidémie et donne à voir une fresque précise de la ville assiégée par le fléau (**figure 7**). La place Mercatello est transformée en un charnier infect où s'amoncellent les corps et se mêlent les *monatti* (équivalents des « corbeaux ») chargés de les emporter vers des fosses communes, en une sorte de ballet de l'horreur et de la mort. La profusion des cadavres, le désordre, le fracas des corps enchevêtrés,

²¹⁴ La requête effectuée donne 275 scènes comme item caractéristique, sachant que nous n'avons comptabilisé que l'item « scène » en clé A (CF explication du traitement informatique du corpus et de la nature des clés employées, 3^{ème} Partie).

²¹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 5 à 5h pour l'ensemble des détails.

²¹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 161.

l'étirement des linceuls, les lignes des cercueils et des civières conjugués aux gestes anarchiques indiquent l'affolement et la consternation mais aussi l'agitation générale.

Plusieurs amas de corps sont distribués dans la composition, sur un chariot de ramassage, traités nus, ou recouverts de linceuls, ou encore partiellement vêtus. Ces distinctions indiquent une caractéristique permanente du vécu épidémique : l'extrême rapidité de l'agonie et parfois le foudroiement de la mort subite. Les corps n'ont pas tous le temps d'être soignés et traités, la mort les saisit brutalement tels qu'ils sont.

Ces amas conjuguent des corps de tous âges et des deux sexes dans un désordre extrême. La multiplication de ces amas dans l'espace de la place traduit la confusion générale, la désolation et le carnage.

Il est intéressant de constater que bien que beaucoup de descriptions littéraires faisaient état du caractère d'étrangeté fantomatique des rues désertées, ce soit l'aspect inverse de la multiplication des corps atteints, des morts subites, des agonies et de la désolation. Ces caractéristiques de l'œuvre de Spadaro vont constituer un véritable lexique iconographique des scènes de peste. Elle fixe en une scène narrative les motifs traditionnels repris ultérieurement et surtout au XVIII^{ème} siècle, dans les œuvres de Serre, notamment. Chacun des groupes témoignent d'un aspect de la tragédie en des détails particulièrement troublants (ainsi d'une femme abandonnée en train d'accoucher ; d'un homme entièrement nu) et l'ensemble traduit le chaos urbain.

Comme l'écriture des chroniques littéraires innombrables accumule les énumérations en un flux désordonné de termes dont l'effet cumulatif recrée l'horreur tragique du vécu, la composition iconique de Spadaro donne sa cohérence à ce spectacle par l'excès des corps, l'entremêlement des cadavres et des vivants.

Comment ne pas citer Manzoni (reprenant un chroniqueur de la peste de 1630 à Milan, Ripamonti²¹⁷) qui fait écho à cette première image de 1556 : « ...*Pendant que les monceaux de cadavres, entassés toujours sous les yeux, toujours sous les pas des vivants, faisaient de la ville tout entière un vaste tombeau...* » (Manzoni, 1946, p. 77) ? Comment devant cet espace urbain saturé de corps pestiférés ne pas retrouver les évocations multiples de détails terribles et réalistes : convulsions et supplications des mourants, ballonnements de la putréfaction de ces tas de cadavres dont on ne distingue plus les formes corporelles, déchirement des linceuls et des chairs, masse informe de la corruption et de la mort ?

²¹⁷ in *De peste quae fecit anno 1630*, Milan, 1940, p.81.

Ce sera une longue réitération iconographique, incontestablement liée aux épouvantables spectacles, mais aussi comme un écho artistique et des traces multipliées du traumatisme considérable des populations.

Cette composition fait partie des œuvres séculières à Naples, l'artiste (connu également sous le nom de Domenico Garguilo), assurait aussi la charge publique de la santé et a dû être témoin de l'épidémie et de ses effets dans la ville. Son œuvre est une peinture de Cabinet, commandée pour une exposition privée (Clifton, 1987, p. 148 ; Boeckl, 2000, p. 27). C'est probablement pour cette raison qu'en dehors des amas de corps, les différents personnages en activité ont des fonctions reconnaissables (autorités civiles, religieux, corbeaux), tous concernés sinon malades. Naples est baignée dans une lumière chaude mais sourde, étouffante, et l'on sait que si la peste avait commencé au printemps 1656, elle accéléra sa course dans l'été ; son origine, dans ce port ouvert à l'Afrique et aux marchands, est liée à l'arrivée d'un bateau portant cargaison de grain dont la quarantaine fût négligée (Calvi, 1987, pp. 11-15).

La focalisation sur les victimes met l'accent sur le caractère morbide de l'événement et ce, depuis la gravure de Raimondi à partir de l'œuvre (dessin seulement) de Raphaël (1512) sur la *Peste de Phrygie*²¹⁸ (**figure 8**). La gravure de Raimondi (1520) a été publiée et largement diffusée (y compris dans le Nord de l'Europe avec la reproduction de Cornelis Massy) alors qu'une nouvelle vague d'épidémies sévit en Italie (après 1522-1530) et cet état des lieux et des choses contribua probablement à renforcer ce caractère réaliste et morbide. Cette œuvre de Raphaël constitue la source incontestée des représentations des scènes de peste à partir de la Renaissance. Bien qu'ayant comme prétexte narratif le mythe antique, elle s'inscrit dans une perspective réaliste de l'atteinte et donne à voir déjà la quasi totalité des motifs – poncifs des scènes épidémiques reprises ensuite. A cet égard, elle peut être considérée comme l'image originelle des scènes de peste. Le titre de la gravure « Il Morbetto » en renforce encore le caractère réaliste et événementiel. Selon Christine Boeckl (2000, p. 95), en inversant l'image, le graveur a déplacé l'intérêt de la scène vers le groupe de victimes en les plaçant à droite et l'image renvoie à « l'explosion » de la peste sur l'île de Crète. L'incident n'est d'ailleurs pas tant considéré comme une punition (image de dévotion)

²¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 327. D'après Virgile, *Eneïde*, Livre 3, vers 135 et suiv. (Edition de 1965) (pendant la construction de la cité de Pergame par les Troyens, une pestilence s'abattit sur les « constructions maudites »). Une analyse historique détaillée de cette œuvre est faite par C. Boeckl, 2000, pp. 93-96.

que, dans le contexte d'un art souvent ésotérique alors prisé par un public cultivé, savant et raffiné, comme une sorte d'énigme de l'atteinte.

Cependant, le sujet était lié au mythe et non à une épidémie historique ; au reste, au XVI^{ème} siècle, peu d'images de peste renvoient aux événements réels, mais la « Pestilence » est un thème choisi par les commanditaires privés ou religieux encore à des fins de protection et à des fins eschatologiques certes, mais également pour des raisons réalistes, parce que les crises font rage en Italie et en France notamment (Biraben, 1975).

La scène de Raphaël, énormément reproduite, a été en quelque sorte réinvestie historiquement. Elle est passée, par ces reprises picturales, de l'horizon mythique au réel, dans une perspective de sécularisation. Elle constitue le point de départ d'une longue tradition iconographique mais également l'image de l'aboutissement d'une mutation des mentalités et des imaginaires à l'égard des thèmes chrétiens traditionnels (Ambroselli, 2003).

Ce glissement des mentalités qui met l'accent sur les corps atteints en masse trouve dans la représentation du motif des amas réalistes une cristallisation iconique. Celle-ci se poursuit au XVII^{ème} siècle, alors même que les représentations appartiennent à un contexte religieux. Ainsi, Giordano met en scène Naples pestiférée²¹⁹ (**figure 9**) dans une œuvre intitulée *San Gennaro libère Naples de la peste*, et dans une interprétation de ce motif plus libre : les corps sont disposés de manière frontale, entremêlés en une sorte de barrière au bas de la toile. L'impression est pourtant similaire, celle d'un amoncellement désordonné des corps jetés « en vrac » qui heurtent le regard au premier plan.

Même sensation et même interprétation des corps de Preti²²⁰ (**figure 10**) dans *La Vierge avec Saint-François Xavier et Sainte Rosalie, Peste de Naples*, leurs membres s'entrechoquant par les lignes qui se croisent, les postures inversées ou figées dans l'abattement. Même nudité partiellement recouverte des linges et linceuls, mêmes gestes d'enlèvement des corps par les hommes recrutés à cet effet. Le détail, à gauche et au plus bas de la toile saisit par l'audace de sa composition : une tête renversée, dont on ne perçoit pas le reste du corps, est imbriquée entre la main et la hanche d'un corps d'agonisant. A l'extrémité de la jambe gauche de ce corps d'homme, une masse informe dont on ne distingue qu'un bras gonflé et court, vient faire le lien avec un autre corps de femme étalé en sens inverse dont la tête joute une autre tête d'homme, elle aussi inversée surgissant d'un linceul. Ce gros plan sur l'amas de corps confronte le regard à la mort sous la forme de l'hécatombe. L'œuvre de Preti est une œuvre de commande faite en 1656 à Naples sur les portes de la ville, ayant une

²¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 287.

²²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 436.

fonction votive (Venturi, 1952). Le pathétique des pestiférés mourants est accentué par la mise en scène et l'éclairage caravagesque en violent clair-obscur, alternance des différents plans de lumière et d'ombre, creusant l'espace sans casser le plan de la composition murale.

L'accent des représentations, surtout à partir du XVII^{ème} siècle, est mis sur l'effet réaliste de mortalité de l'épidémie, caractère qui peut prendre forme en des figurations concrètes de corps amoncelés hors d'un contexte historique précis. L'amas de corps devient alors l'emblème terrible de l'hécatombe comme effet inévitable de l'épidémie de peste. Il est vrai que le regard porté sur les corps ouverts, sur la mort des « *theatrum anatomicum* », sur cette démonstration théâtralisée du corps-machine, a acquis une véritable consistance. Ce temps est celui de « *la fabrique* » du corps humain, liée à l'ouverture des corps (Ambroselli, 1984 ; Canguilhem, 1991). L'exposition du corps anatomique se donne comme support et traduction d'une démarche scientifique progressivement expérimentale et démonstrative mais également comme espace de construction d'une « *certaine image du corps vivant* » (Ambroselli *et al.* 1987, p. 10).

Les représentations de ces amas de corps s'inscrivent alors dans la perspective épistémique selon laquelle l'image traduit et construit alors une vision-connaissance : elle est une élaboration expressive dont les principes renvoient aux schèmes de la culture et de l'*épistémê* du temps, que l'art contribue à forger. S'agissant du corps anatomique figuré, la corporéité ne peut pas être simplement et seulement objectivée dans les représentations. Le « corps ouvert » est mis en scène et en signes, tant par la pratique de dissection anatomique que par les représentations qui en diffusent les images (Chevé *et al.*, 2003).

L'étude des anatomies par les artistes n'est pas nouvelle, ni celle des fragments souvent symboliques, celle des cires anatomiques non plus, surtout en Italie où l'influence de Vésale contribua à développer les dissections-études qui utilisèrent les substituts en cire lorsque manquaient les cadavres. Le cœur des corps comme l'enveloppe de chair sont devenus spectacles pour les badaux en même temps qu'observation expérimentale pour ses explorateurs. La mort a révélé le vivant progressivement jusqu'à son entrée dans les laboratoires au XIX^{ème} siècle (Foucault, 1972) mais également a été mise en scène dans les représentations artistiques, ces deux exercices étant, plus que concomitants, apparentés. Ce ne sont plus les *Danses macabres* cherchant à rendre la mort « vivante » qui, à partir de la Renaissance, dominent les représentations des squelettes et de la mort ; le corps mort est simple machine qui a cessé de fonctionner, c'est sa réalité matérielle, charnelle et lourde qui retient l'attention. Dès lors, les amas de corps atteints par l'épidémie seront pour les

explorateurs-artistes occasion d'anatomies, mais aussi de travail, permis par la perspective, sur l'épaisseur des corps, les chairs et la mort à l'œuvre en elles.

Dès lors, alors que se développent cet art des écorchés, modèle du corps en ronde bosse réinvesti par le vie, à des fins didactiques de connaissance de la forme humaine (Comar, 1993), l'art des amas de corps pestiférés répond à des fins expressives en donnant à voir les effets du fléau, la trace réelle et figurée de l'hécatombe. Or, une œuvre particulière conjugue ce souci démonstratif et cette intention expressive émouvante des scènes de peste, par le procédé de la cire (substitut imputrescible du corps disséqué, la céroplastie est très utilisée par les artistes à partir de l'Italie du XVII^{ème} siècle) : *La Pestilence* de Zumbo.

L'abbé Zumbo à la fin du XVII^{ème} siècle et au début du suivant, passé maître de ce procédé artistique, utilise la cire colorée dans quatre scènes morbides dont deux traitent du corps épidémique : l'une sur la peste, l'autre sur la syphilis. Il exécute à Florence (en 1687-1691) ces groupes moralisateurs et impressionnants, dont le commanditaire est Cosme III de Médicis. L'école de céroplastie florentine est soutenue par les Médicis depuis Laurent le Magnifique et a traversé tour à tour le domaine religieux des ex-voto et le domaine artistique des *modelli* pour donner lieu à des chefs d'œuvre équivoques modelés des *Vénus* anatomiques (celles de Susini, notamment ; Didi Huberman, 1999, p. 118-119).

Dans une composition à caractère symbolique, puisqu'il s'agit d'exprimer dans ces thèmes liés à la destruction, à l'œuvre du temps et de la mort sur la condition humaine (*la Fuite du Temps ; La corruption des corps*), il choisit de figurer *La Pestilence* (**figure 11**)²²¹.

Sa mise en scène de la corruption par la maladie est particulièrement réaliste et lui permet de mettre en évidence les différents stades de l'évolution de l'atteinte et de la décomposition. « *La Pestilence* » ordonne cette étrange horreur dans un réel souci d'exactitude anatomique et d'observation macabre : les nuances de coloris du rosé d'un homme encore vif au bronze-noir des cadavres les plus avancés dans la pourriture en passant par le verdâtre ou le blanc des autres, ne peuvent que nous révéler l'abjection de la peste. D'autant que la cire donne un relief particulier à ces corps enchevêtrés de tous âges, formant un amas infâme. Il semble que l'on n'ait pas poussé plus loin ce relief de l'horrible, ni décliné avec autant de véracité ce processus de putréfaction.

Dans cette hécatombe anarchique qui fait songer au contenu des tombereaux déversés par les corbeaux les procédés de l'inversion des corps, de l'enchevêtrement renforcent le drame dans cet amas inextricable et monstrueux. Les cires de l'artiste italien sont

²²¹ CF Bases Excel & Access, n° 290.

confondantes d'horreur. Pêle-mêle de morts et de moribonds, confusion des corps, contact fatal des mourants et des vivants. Le caractère vériste de cette scène de peste se conjugue au souci démonstratif, jusqu'à l'insoutenable.

Zumbo donne à voir ce dernier réel dans cette « *vérité effrayante* » (selon l'expression de Sade commentant dans son *Voyage en Italie* les œuvres de l'artiste en céroplastie) par les images de décomposition. « ... *on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré... Tout est exécuté en cire et colorié au naturel. L'impression est si forte que les sens paraissent s'avertir mutuellement. On porte naturellement la main au nez sans s'en apercevoir en considérant cet horrible détail, qu'il est difficile d'examiner sans être rappelé aux sinistres idées de la destruction et par conséquent à celle, plus consolante, du Créateur... On y remarque surtout un malheureux, nu, apportant un cadavre qu'il jette avec les autres, et qui, suffoqué lui-même par l'odeur et le spectacle, tombe à la renverse et meurt comme les autres. Ce groupe est d'une vérité effrayante.* » (Sade, 1973 (1775-1776), pp. 152-153).

Cet effroi mêlé de fascination du marquis, fût-il d'origine empathique et soupçonnable, nous conduit à reconnaître que l'horreur mise sous les yeux et en scène renvoie à une « *mise en excès des cruautés* » que Didi Huberman relie à l'art de Botticelli déjà, selon un processus d'ouverture²²² que « *l'image de la nudité appelle sur elle-même, fomenté contre elle-même* » (Didi Huberman, 1999, p. 118). L'imaginaire de la cruauté (celle de la nature par la maladie ici) a certainement rencontré dans ces amas de corps quelque écho délectable, mais les terribles cadavres de Zumbo traduisent l'effroi de la peste, l'effrayante réalité épidémique au moins autant que cet humanisme florentin entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème} siècles dont on a pu dire qu'il était « impur » (Warburg, cité par Didi Huberman, 1999, p. 121).

Ce qui se joue ici dans ces amas de corps, c'est la marque de leur vulnérabilité, de cette « ouverture » à la mort, à la maladie et au sort, sans réserve ni échappatoire. Situés réellement historiquement et géographiquement par les événements ou seulement au sein de compositions transposées, décors imaginaires, anhistoriques, les amas de corps se retrouveront dans de nombreuses œuvres des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, comme une sorte de figure insoutenable et quasi obscène (au sens littéral), celle de la mort collective, brutale, barbare qui entasse les corps.

²²² Nous n'entrons pas dans la complexité de la thèse de Didi Huberman sur *Vénus* et la nudité en peinture, mais force est de constater que le philosophe historien de l'art offre dans son ouvrage une lecture très stimulante de cette « nudité ouverte », au sens où il associe dans son étude, *Vénus* (la beauté en général) et ses représentations picturales pour mieux l'*ouvrir* (la vouer au sacrifice et à la cruauté).

Ainsi, au XVIII^{ème} siècle, alors que l'une des dernières pestes européennes sévit à Marseille en 1720-1722²²³, un épisode célèbre, celui de La Tourette, sera à la fois le lieu réel d'un entassement de cadavres et l'objet de représentation des artistes contemporains et ultérieurs. L'épisode tragique se situe après un été où la célérité morbide a transformé la ville en un théâtre de violence et de mort ; le mois de septembre 1720 fut marqué par le souci des autorités de la ville de procéder à l'inhumation des cadavres de pestiférés qui jonchaient les rues. Les échevins, obtenant des forçats et des soldats pour les encadrer, se placèrent à la tête de brigades de corbeaux et entreprirent une évacuation des cadavres gisants dans les lieux publics comme dans les maisons. Les corps, entassés sur des tombereaux sans bière ni linceul, étaient conduits vers les charniers creusés à travers la ville. Les contemporains de l'épidémie évoquent pourtant un lieu où l'accumulation des corps était telle que personne n'osait s'en approcher : *"Le seul endroit qui restait à nettoyer, était une grande esplanade appelée la Tourette, où il y avait depuis long-temps plus de mille cadavres ; on ne savait comment s'y prendre pour attaquer cet endroit"* (Bertrand, 1779).

Au début du XVIII^{ème} siècle, l'esplanade de la Tourette se trouvait en bordure du rempart côtier de la ville, entre la cathédrale de la Major et le fort Saint-Jean. Il semble que durant l'été 1720 plusieurs centaines de corps s'amoncelèrent en ce lieu, restant exposés aux ardeurs du soleil. Les témoignages sont quasi unanimes sur l'horreur inspirée par cette partie de la ville, à la mi-septembre 1720 : *"... là se trouvent étendus environ mille cadavres qui s'entretouchent ; les plus ressens desquels y sont, depuis plus de trois semaines entières : en sorte que quand ce n'auraient point été des pestiférés, un si long séjour à un lieu où le Soleil darde pendant toute la journée aurait suffi de reste pour empester ; tous les sens sont saisis à l'approche d'un lieu d'où l'on sent du plus loin les vapeurs contagieuses qui en exhalent : la nature frémit & les yeux les plus assurés ne peuvent soutenir un aspect si horrible & si hydeux, ces cadavres n'ont plus aucune forme humaine, ce sont des monstres qui font horreurs, & l'on dirait que tous leurs membres remuent, par le mouvement qu'y donnent les vers qui travaillent à les détacher"* (Pichatty de Croissainte, 1721).

Le 14 septembre, le chevalier Roze²²⁴ se rendit sur l'esplanade de la Tourette et fit crever la voûte de deux bastions du rempart côtier. A la tête d'une centaine de forçats, il fit jeter dans ces cavités les douze à quinze cents cadavres qui se trouvaient sur l'esplanade et dans ses environs, s'attaquant lui-même à la masse indistincte de la corruption et de la

²²³ Nous reviendrons sur la ville pestiférée plus en détail ensuite.

²²⁴ Voir les précisions biographiques et historiques ultérieures ; voir aussi Chevé et *al.*, 2001b.

puanteur des corps²²⁵. C'est ici cette masse de corps atteints, malades, moribonds, cadavres qui frappera l'imaginaire des artistes comme les esprits et ils exprimeront le fonds terrible de cet enfer : entassement des corps, chaleur et putréfaction, impression épouvantable de saturation et d'impuissance.

De Troy met en scène cet épisode dans *La peste dans la ville de Marseille en 1720*²²⁶ (**figure 12**) en une large composition commandée par l'Intendant de la Santé de la ville. La topographie est précise : les remparts au-dessus des rochers abrupts côté mer, le fort Saint-Jean qui domine l'entrée du port en fond de toile, les bâtiments du quartier du Panier à l'opposé, encerclent un véritable charnier à ciel ouvert. L'amas de corps malades et morts occupe la quasi totalité de l'espace au sol, donnant cette impression de saturation et de débordement. Violence, abandon, délitement général offrent sans ménagement aux marseillais le miroir de l'horreur insoutenable, qu'un chroniqueur contemporain évoque en ces termes : « ...cadavres accumulés, membres épars, et leurs chairs dissoutes par la pourriture et par l'eau du ruisseau coulaient en lambeaux et répandaient une infection à laquelle on ne pouvait résister »²²⁷. Pressés par le temps et la puanteur, les corbeaux font ce qu'ils peuvent et leur travail au milieu de ce mélange de morts et de mourants, cependant qu'entre les fosses montent les fumées des « aéreurs ».

L'atmosphère étouffante est exprimée par De Troy par la chaleur des lumières, le ciel sombre et menaçant où planent des anges²²⁸, l'eau obscure, qui conjuguent le fantastique et le réalisme le plus abrupt : celui des lieux reconnaissables (Fort Saint-Jean, remparts, quartier et côte marseillaise), comme celui des personnages (forçats, Chevalier et police, cadavres pestiférés). Comme chez Serre²²⁹ (**figures 21 & 22**), le traitement général des corps, des vêtements, des linges et des linceuls accentue l'impression de déchirement des individus et du corps social tout entier : tous les traits indiquent les tensions, les efforts, les tentatives de mouvements²³⁰. Mais les fresques de Serre privilégient l'action concrète, les comportements des hommes d'église prenant leur part de responsabilité certes spirituelle, mais

²²⁵ Nous reviendrons ultérieurement sur le rôle du chevalier et sur l'iconographie qui le constitue en figure emblématique de la ville.

²²⁶ CF Bases Excel & Access, n° 215.

²²⁷ Fournier, 1777, p. 17.

²²⁸ Reprise d'un motif iconographique traditionnel figurant l'intervention divine comme cause et arrêt de la peste (étudié comme signe plus loin) qui place l'œuvre dans le contexte des croyances encore tenaces.

²²⁹ L'œuvre de Serre sur le même épisode orchestre les mêmes effets : CF Bases Excel & Access, n° 202 & 203. Elle est beaucoup plus connue que celle de De Troy et régulièrement utilisée à des fins illustratives de la réalité de l'épidémie dans la cité. Nous l'analyserons également plus loin, à propos de la construction de la figure emblématique du Chevalier Roze.

²³⁰ Ces effets sont encore plus saisissants dans la gravure de Thomassin à partir du tableau de De Troy par la maîtrise du trait et sa radicalité. Cette œuvre sera reprise et déclinée durant les siècles suivants.

essentiellement sociale par leurs action et dévouement. Ils constituent l'un des éléments du corps social ébranlé, à côté des politiques (échevins, commissaires de quartier), des médecins, des forçats et des gens de police et l'engagement concret de Serre dans la cité phocéenne (il était commissaire du quartier Saint-Ferreol) est certainement en partie responsable de la précision de sa fresque de la Tourette.

En revanche, la toile de De Troy et sa gravure par Thomassin²³¹ (**figure 13**) ne laissent aucun doute sur l'horizon théologique et l'origine surnaturelle de la peste. Le lien imaginaire et symbolique entre la maladie subie et le mal commis est encore prégnant dans les esprits du XVIII^{ème} siècle²³². L'ignorance et la frayeur font encore saisir la maladie comme malédiction et comme épreuve purificatrice. En ces temps de Lumières où un processus de déchristianisation est entamé dans certaines couches sociales, le mal est encore interprété par beaucoup comme châtement divin, signe de colère divine. Dans un ciel orageux et lourd, métaphore de la juste colère divine, des anges attendent peut-être le moment de rentrer le glaive (selon l'iconographie traditionnelle) ou bien indiquent la Rédemption possible pour ces malheureux pécheurs.

La toile datée de 1725 n'a pourtant pas été commandée par un religieux mais par Claude Roze, Intendant de la Santé, nous l'avons vu, pour immortaliser l'acte salutaire de son frère. Elle constitue une trace réaliste de la crise marseillaise et de la sensibilité complexe du temps.

A cet égard le XVIII^{ème} siècle en Europe ne se privera pas de ces motifs de l'hécatombe, tant dans des œuvres baroques comme celle de Zick²³³ (**figures 14 & 24**) que dans des œuvres classiques comme celle de Bourdon²³⁴ ou Vincent²³⁵ (**figures 15 & 16**).

Leur présence s'accroît au XIX^{ème} siècle, tant en Italie qu'en France surtout. Alors que les sources des sujets des œuvres sont diverses (Antiquité, Bible, *ex voto*, commémorations, évocations isolées de peintre répondant à une commande des pouvoirs publics locaux), le motif de l'amas de corps persiste à signer l'œuvre de peste lorsqu'elle est visée à représenter une scène épidémique effective. Que ces amas de corps aient été constatés par les contemporains de l'épidémie ne fait aucun doute nous l'avons vu, mais plus d'un siècle après la dernière crise en France, ce sont ces images d'hécatombe qui seront reprises comme autant de poncifs par les artistes. Au fond, l'évidence de la chose, même passée, a suscité l'image et, encore une fois, la part de vérité produite par l'iconographie ne relève pas de l'exactitude de

²³¹ CF Bases Excel & Access, n° 220 & 222.

²³² Cette question fait l'objet d'un traitement spécifique ensuite.

²³³ CF Bases Excel & Access, n° 291.

²³⁴ CF Bases Excel & Access, n° 293 ou 314.

²³⁵ CF Bases Excel & Access, n° 151.

la correspondance à la réalité historique effective, contingente, particulière et événementielle, mais bien à la nature de la chose, à ce qu'est la peste : une effroyable hécatombe qui décime une population, quels que soient le moment et le lieu.

Parmi ces œuvres, la gravure de Sabatelli est particulièrement remarquable en ce qu'elle conjugue source littéraire, mémoire historique et vocation démonstrative religieuse. Il s'agit de *La Peste à Florence, d'après la description de Boccace*²³⁶ (**figure 17**). L'introduction du *Decameron* comporte le récit précis de l'arrivée de la peste à Florence faisant fuir les dix jeunes gens dans la villa de Fiesole (écrit en 1352). Sabatelli fait figurer Boccace (premier plan à gauche²³⁷) parmi la population des florentins atteints par la *Mort Noire* et si celui-ci a certainement été le témoin de l'épidémie, la ré-interprétation par l'artiste peintre est intéressante environ cinq siècles plus tard.

La gravure présente trois plans, selon un axe diagonal. Le plan dominant et arrière, surélevé, occupé par les représentants de l'Eglise, sous une bannière de peste et un homme en prière : au bord d'une fosse où s'entassaient les corps, un prêtre montre un crucifix, geste équivoque entre bénédiction et signe de la puissance divine condamnant ce que Boccace appelle « *nos iniquités* », alors que « ... *dans l'excès d'affliction et de misère où s'abîmait notre ville, le prestige et l'autorité des lois divines et humaines s'effritaient et croulaient entièrement* » (Boccace, 1987, p. 11). Sur ce même plan, les fossoyeurs munis de crochets et de pioches, en repos ou à l'œuvre, bornant l'espace de la gravure d'un horizon sombre et terrible, celui du travail sur la mort, avec les morts, dans une activité sans rituel, dans l'urgence. Au plan moyen et central, le pêle-mêle des corps en tous sens, nus, en une masse informe qui rend à la fois la confusion et l'horreur encore, celle des cadavres déjà décomposés, des agonisants foudroyés dans des postures actives, des porteurs au travail. Le prétexte de la situation a permis au graveur des anatomies remarquables et l'accent mis sur les corps entassés (« *en couche... dans des fosses très profondes où par centaines se casaient les nouveaux arrivés* », écrit encore Boccace, *op. cit.* p. 16) au milieu des vivants (au centre de la gravure, entre le groupe autour de Boccace et le groupe des religieux et des actifs).

L'axe de composition renforce l'effet : les corps sont entraînés de glisser à partir d'une civière, le trait ainsi constitué civière-corps indiquant la diagonale de lecture venant mourir dans cet amas informe de premier plan à droite (attraction du regard vers ce motif). Par

²³⁶ CF Bases Excel & Access, n° 390 & 531 détail.

²³⁷ Reconnaisable à sa couronne de laurier et tenant un livre, au milieu d'un groupe de trois personnages l'entourant. Par convention et commodité, nous optons pour des indications de localisation dans les gravures selon le regard du spectateur ; ici donc, à gauche (alors que les gravures, par leur procédé même, inversent l'image modèle, lorsque celle-ci existe, tableau par exemple).

rapport à cet axe central, les deux autres groupes apparaissent en retrait, impuissants, chacun avec ses armes : religieuses, pratiques ou littéraires. Prier, ensevelir, écrire restent les seules possibilités des hommes dans la cité dévastée. C'est là l'un des sens de cette gravure du XIX^{ème} siècle conjuguant édification, commémoration et réalisme, non tant du graphisme que du moment de crise.

Il semble que les artistes de ce siècle post-épidémie de peste s'apparentent en ces conjugaisons picturales et graphiques : Delaunay²³⁸, Blake²³⁹, Bergeret²⁴⁰, Géricault²⁴¹, Gallait²⁴², Granet²⁴³, Paulin Guérin²⁴⁴ pour ne retenir que les œuvres les plus caractéristiques de l'utilisation de ce motif de l'amas des corps, soit central dans leurs œuvres, soit auxiliaires mais suffisamment présent pour signifier l'atteinte collective.

Enfin, au XX^{ème} siècle, ce sera encore ce motif qui, réinvesti par les artistes, constituera la figure de la rhétorique picturale métonymique de l'hécatombe. Avec les œuvres de Duffaud²⁴⁵, Jehan²⁴⁶, Bernex²⁴⁷, par exemple qui sont liées à des pestes historiques localisées (Marseille) ou à l'évocation de la peste noire conçue comme modèle absolu du fléau (Jehan).

La gravure de Jehan (**figure 18**), publiée comme illustration d'un article du Figaro (du 9 novembre 2000) à propos d'un article d'information sur la mise en évidence de l'ADN ancien de *Yersinia Pestis*²⁴⁸ sur un échantillon de pulpe dentaire prélevé sur du matériel ostéologique provenant du Charnier de L'Observance à Marseille (daté de 1722 lors d'une rechute épidémique : Dutour et al. , 1994; Signoli, 1998) atteste la prégnance non seulement de la référence à la Peste noire, mais également et pour notre question, de la référence à la figuration traditionnelle de l'amas de corps (hommes, femme, nourrisson) comme édifiant.

Si les corps sont ici davantage disposés selon un ordonnancement pyramidal, l'effet d'accumulation est rendu par les postures inversées, les lignes croisées (membres et

²³⁸ CF Bases Excel & Access, n° 181.

²³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 569.

²⁴⁰ CF Bases Excel & Access, n° 544.

²⁴¹ CF Bases Excel & Access, n° 564.

²⁴² CF Bases Excel & Access, n° 177.

²⁴³ CF Bases Excel & Access, n° 270 & 271.

²⁴⁴ CF Bases Excel & Access, n° 256.

²⁴⁵ CF Bases Excel & Access, n° 263.

²⁴⁶ CF Bases Excel & Access, n° 525 (doc. Selva).

²⁴⁷ CF Bases Excel & Access, n° 490.

²⁴⁸ Compte rendu de l'article du 7 novembre 2000 (publication scientifique : Drancourt et al. 1998). L'équipe de l'Université de la Méditerranée a travaillé sur la pulpe dentaire également d'un échantillon du charnier de l'Observance de Marseille, dont les victimes datent de 1722. L'article semble confondre la peste noire et l'épidémie du XVIII^{ème} marseillais, confusion qui ne relève pas ici d'une erreur historique et d'un anachronisme, mais qui démontre par là l'impact dans les sensibilités et l'opinion de l'épisode du Moyen-âge comme référent absolu et représentation associée toujours au phénomène épidémique.

disposition des corps) ainsi que l'impression que les victimes ont été saisies brutalement dans leurs postures de souffrance ou d'activité (les objets décimés, les mains et leurs gestes, les traits déchirés des haillons et des corps demi-nus) alors que d'autres personnages (femme explorée, homme et femme assoiffés, hommes agonisants et silhouette enveloppée) semblent attendre leur atteinte certaine (oiseaux noirs et chien hurlant à la mort comme signes de la menace et de la destruction).

Il est également intéressant de constater que des œuvres contemporaines dont les codes stylistiques ne relèvent plus du réalisme figuratif, comme les grandes toiles et collages de Bernex²⁴⁹ (**figure 19**) demeurent attachées à la représentation de ces amas de corps certes disloqués, éclatés mais encore reconnaissables comme ceux des victimes. D'autant que l'artiste s'est inspiré de l'œuvre de Serre contemporaine de l'épidémie marseillaise du XVIII^{ème} siècle en une libre transposition à la fois des couleurs, du traitement pictural et plastique comme de la composition et du fond de toile.

Il semble bien en effet que ce soit ce motif de l'amas de corps qui fonctionne comme signe de reconnaissance du sujet de l'œuvre, dès lors que sa perception renvoie le spectateur à une identification formelle possible des corps des malades ou des cadavres. Dans la démarche artistique non figurative de Bernex, force est de constater que ce motif résiste à la dissolution des formes ou à la déconstruction expressive²⁵⁰. Sa valeur caractéristique est alors probante, tout se passe comme si, alors que la peste n'est plus dans la mémoire collective que le souvenir d'une terrible épreuve pour la population, ce soit le motif de l'hécatombe qui fixe sinon définitivement mais pour longtemps, l'expression des représentations de l'épidémie.

Du reste, la violence du coloris (les bleus, les rouges, les jaunes, le noir) comme celle du trait accentuent la confusion, l'effet destructeur, l'excès épidémique et la désintégration des corps comme celle du corps social. De même le procédé du collage, parce qu'il superpose, épaisi, différencie les matières et les effets, n'est pas étranger à l'intensification des effets produits : accumulation, déchirure, masse informe, brisée ou explosée. La peste est cataclysme.

Il ne s'agit pas de limiter et réduire l'interprétation et la portée de cette œuvre du XX^{ème} siècle au prétexte que nous retrouvons en elle des éléments iconographiques empruntés à des œuvres précédentes, rien ne serait plus infondé. La permanence de ce (ces) motif(s)²⁵¹

²⁴⁹ CF Bases Excel & Access, n° 490 et suivantes.

²⁵⁰ Nous tenons à remercier l'artiste, Olivier Bernex, qui a bien voulu discuter avec nous ces aspects de son œuvre et nous a fait part de ses intentions expressives comme des raisons d'être de ces œuvres.

²⁵¹ Nous verrons plus loin que le stéréotype mère-nourrisson est, par exemple, encore présent dans cette œuvre.

ne s'explique ni par le phénomène classique de l'emprunt en art, ni par celui de l'imitation ou de la reproduction. Elle renvoie à ce qui, dans les imaginaires et les sensibilités, s'est construit comme signifiant et signifié (pour reprendre le couple basique de la linguistique structuraliste), autrement dit le signe iconique ou l'image qui a sédimenté les représentations des effets du fléau, le fait de l'hécatombe et la réalité vécue de la mort des gens atteints.

Il est certain que les scènes de la chronique picturale de l'épidémie marseillaise effectuée par Serre en 1721 constitue la source de référence des artistes contemporains de la cité ou du midi qui poursuivent cette veine représentative. Outre Bernex et son travail de 1985 à 1990, les dessins de Lacou dans une certaine mesure (bandes dessinées 2001 & 2003) et Tulloch (2001)²⁵² s'inspirent également des scènes de Serre et plus précisément du motif des amas de corps.

Ces images pourraient constituer autant de scènes avec une unité de composition propre. L'œuvre de Serre est, en effet, une véritable chronique picturale de la peste dans la cité sans transposition et avec un souci particulier des détails au sein de deux fresques d'un réalisme panoramique²⁵³. Concernant les amas de corps dans ces représentations (**figures 20 & 21 & 22**), l'artiste s'est lui-même souvenu des grandes fresques napolitaines, notamment celles de Spadaro. Les corps dénudés déchirés par les chiens, les cadavres tirés par les forçats pour être ramassés et entassés dans les fosses, la confusion des morts et des vivants, l'horreur de ces tas de corps en plein air ou sous les abris de fortune le long du *Cours*.

Le professeur Deydier, envoyé de Montpellier par le Régent, déclare sa consternation devant le spectacle de cette artère centrale de la ville moderne, achevée en 1687 : « ...*en entrant par la porte d'Aix avec MM Verny et Chicoyneau, le coup d'œil jusqu'à la porte de Rome nous a présenté la chose du monde la plus hideuse ; les portes et les fenêtres étaient généralement fermées, le pavé était couvert de malades et de mourants étendus sur des matelas sans aucun secours ; on ne voyait au milieu des rues et surtout sur le Cours que des cadavres entassés... C'était surtout dans la rue Dauphine, près du Cours, que ce spectacle était effrayant parce que cette rue aboutit à l'hôpital des Convalescents : elle a 80 toises de long sur 4 de large ; les malades et les morts y étaient si pressés que l'on ne pouvait faire un pas sans marcher dessus* » (Sénac, 1744).

Le bel alignement harmonieux des édifices de part et d'autre du *Cours* est subverti par un autre alignement, hideux et disharmonieux celui-là, formé par les tas de corps agonisants

²⁵² CF Bases Excel & Access, n° 574 et 575. Comme pour les œuvres d'Olivier Bernex, nous avons interrogé ces artistes sur leurs sources et leurs intentions. Leurs réponses corroborent notre propos.

²⁵³ CF Bases Excel & Access, n° 202 à 214a.

ou décomposés envahissant l'espace central de la toile. D'après Serre lui-même, ces motifs ont été « *saisis sur le vif* » par des esquisses (Homet, 1987, pp. 24-25) alors qu'il assurait ses fonctions de commissaire de quartier. Cette double activité n'est bien évidemment pas étrangère au caractère réaliste du témoignage de l'artiste. Son engagement concret, politique et social, au cœur de la cité assiégée par l'épidémie, au point de se représenter lui-même parmi ses concitoyens dans ses tableaux comme acteur-témoin méditant sur l'horrible spectacle et l'impuissance générale, renforce la véracité de sa représentation. S'il est incontestable que l'interprète baroque aime les grandes fresques, a un sens affiné des contrastes et de la couleur, le goût des mises en scène architecturales de tradition vénitienne (Homet, 1987, p. 40), il n'en demeure pas moins juste que ces qualités picturales sont au service de l'effet de réel saisissant de ce chaos.

Ce motif de l'amas de corps traduit donc à la fois la dimension collective de l'atteinte, sa radicalité et l'hécatombe qu'elle produit. Mais reste également que ce procédé, qui semble évident parce que banalisé iconographiquement, mais surtout parce qu'il a contribué à construire, dans nos esprits, les représentations concrètes de la population décimée par la maladie et plus généralement par le fléau (famine, guerre, peste dont les images reprennent ce motif) et a nourri notre sensibilité.

Nous ne reviendrons pas sur le caractère inter-actif des rapports entre les artistes, leurs productions et la culture à laquelle ils participent (Geertz, 2002, pp. 131-137 notamment) déjà développé ; mais il nous paraît ici nécessaire d'insister sur la valeur anthropologique de ce motif, correspondant à l'impact réel de l'atteinte de la masse de la population, au sens quantitatif comme qualitatif. En effet, dans ces amas, les corps sont certes assez fréquemment reconnaissables en tant que tels : peu d'éclatements réels du corps individuel, peu de corps démembrés, déchiquetés, morcelés. Mais, pour autant, l'effet produit consiste plutôt en une masse indistincte de formes corporelles et d'informe, de chairs et de linges, d'imbrication dans un sort commun et d'une unité tragique.

Ces éléments permettent de considérer ces amas comme figures métonymiques picturales de la population décimée. Le fragment ici renvoie au tout, à la fois par son interprétation esthétique, par sa signification symbolique et son réalisme figuratif. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons pu nous autoriser à étudier ces détails, en tant que motifs construits, cohérents, comme autant d'images isolables dans le tableau, non sans oublier qu'ils ne peuvent fonctionner et prendre sens qu'au sein et par la totalité de la composition, dans un rapport dialectique ou de complémentarité avec les autres motifs repérables.

A.2 – Corps dans tous leurs états

Au sein de ces amas de corps pestiférés, la déclinaison de la vie à la mort, du sain au malade et du malade au cadavre constitue une constante de représentation des scènes. Les artistes usent d'une rhétorique iconographique qui conjugue formes, couleurs, lumières, traits, carnations particulières et postures des corps. L'aspect formel des codes figuratifs de représentations, sur lesquels nous reviendrons plus en détail ensuite, ne peut être détaché des sujets représentés : les hommes, femmes, enfants encore valides ou malades, agonisants ou morts. Cette rhétorique de l'image traduit l'indicible. Le corps paraît fédérateur dans ces représentations, un corps dont les atteintes, les souffrances, les signes pathologiques, les agonies et toutes les altérations morbides et mortelles sont déclinés par le langage pictural et graphique par lequel les artistes expriment les relations de la vie à la mort tracées par l'épidémie.

De la vie à la mort, la déclinaison des corps est permanente. Ce qui frappe dans ces images, en dehors de la profusion des corps que nous venons de voir, c'est que le pluriel permet des variations très riches sur la palette des stades évolutifs de la maladie, ou plus exactement du *pathos* puisque la vision des artistes n'est pas clinique mais symbolique : en somme, ce qu'ils nous donnent à voir ce sont des corps « dans tous leurs états ». Les processus morbides, sociaux et psychologiques comme biologiques à la fois, sont exprimés soit sur les corps eux-mêmes, soit par le jeu des corps entre eux dans les compositions.

Si le corps renvoie à un objet saisissable en même temps qu'unifié, le corps épidémique conjugue généralement les corps "dans tous leurs états" et le corps social, dans la mesure où les scènes exposent aussi des acteurs sociaux au travail (les corbeaux, les autorités civiles, les religieux, les marchands en activité) mais aussi les anonymes de la foule apeurée, implorante (les processions, les groupes d'individus, des enfants, des êtres perturbés visiblement saisis par des délires)²⁵⁴. C'est donc bien la réalité épidémique de la crise pour l'ensemble d'une population qui est mise en scène, non par le biais d'une expression réaliste clinique ou anatomique des corps atteints mais bien de celle de la réalité événementielle : un réalisme soit historique, soit imaginaire et interprétatif ou transposé mais aux effets de vérité.

²⁵⁴ Ces différents personnages existent sur des toiles en nombre tel que nous ne saurions ici toutes les citer, ce qui alourdirait la lecture et ferait perdre de sa cohérence à l'analyse. Néanmoins, ces motifs sont présents dans les œuvres emblématiques suffisamment pour que le lecteur en constate la constance et la réalité. Nous les mentionnerons au fur et à mesure des analyses de détail, comme nous l'avons déjà fait lors des études précédentes.

C'est cette vérité événementielle ou symbolique qui rend possible des représentations aussi insoutenable que celle de Zumbo étudiée précédemment²⁵⁵ (**figure 11** déjà vue + autre détail, **figure 23** : la décomposition). Toutes les nuances des états des corps sont perceptibles par la cire de l'artiste, le travail des volumes, des masses, du rendu du délitement et de la décomposition par les carnations et le jeu des dégradés et des nuances du coloris : du rose-rouge du vivant un bandeau sur le visage au noir-bronze des chairs putréfiées, en passant par les blancs et les verdâtres, selon la dégradation. Ces variations d'états sont accentuées par les différences d'âge, de sexe, et de stade de la maladie des personnages.

L'œuvre de Januarius Zick (1730-1797) intitulée *Die Pest*²⁵⁶, appartient au XVIII^{ème} siècle, elle s'inscrit dans une thématique et une esthétique baroques caractéristiques de l'artiste (Straber, 1994) mais présente une facture originale (**figure 24 & figure 14**). Allégorie du Fléau, Peste générique, délocalisée, anhistorique, elle propose une sorte d'utopie négative, tragique et non moins réelle. Cette œuvre est probablement celle qui présente le plus d'audace et d'originalité au sujet de la déclinaison des états des corps ; elle met en scène la mort à l'œuvre (traditionnellement figurée comme squelette féminisé à la faux), du corps vivant atteint au cadavre, mais donne à voir pour cette raison même tous les stades jusqu'à l'ultime étapes : le squelette. D'une représentation du possible (celui de l'événement de crise) à une impossible représentation (celle de la mort, ontologiquement parlant, irreprésentable absolu, mais, de ce fait probablement, essentiellement métaphorisée), cette mise en scène des effets du fléau conjugue réalisme extrême et fantastique baroque.

Au XVII^{ème} siècle, les Hollandais appelleront la peste : "*la maladie pressée*" (Mollaret & Brossollet, 1965), expression à la fois du galop de l'épidémie et de la célérité de la mort. Ce raccourci est saisissant devant le tableau de Zick. Le titre, en désignant le fléau de façon générique, est déjà le signe d'une allégorie libérant ainsi la scène représentée de la peinture d'Histoire. "*La Peste*" ici n'est ni localisée, ni située dans le temps. Elle échappe à tout particularisme, elle est « La » Peste, saisie abstraitement mais lucidement : allégorie de la mort et de ses "*saturnales égalitaires*" (Foucault, 1972). Le caractère événementiel et historique a disparu. Peste de nulle part et d'aucun temps, elle est la peste de partout et de toujours : une sorte d'utopie négative, tragique et récurrente.

Au plan descriptif, ce qui frappe dans cette œuvre c'est la dispersion sans agitation de sa composition. Se côtoient des corps épars, groupés ou solitaires, au premier plan comme

²⁵⁵ CF Bases Excel & Access, n° 290.

²⁵⁶ CF Bases Excel & Access, n° 291.

en hauteur, des crânes renversés ou statiques, un squelette debout, à l'œuvre, brandissant une faux (la Mort dans sa représentation emblématique depuis les Danses macabres). Cette image figure l'oxymore de la mort-vivante : seul personnage actif, dressé et menaçant.

La composition d'ensemble par ces quelques caractéristiques est de nature baroque. Elle dit le déséquilibre et la fragilité, la mort à l'œuvre dans la vie même, par la médiation de la maladie. Le XVIII^{ème} siècle remet à jour le thème "voir dans la vie la mort" cher aux thématiques baroques de la littérature, à la fin du XVI^{ème} siècle et au début du XVII^{ème} siècle (Montaigne, Sponde, Agrippa d'Aubigné etc...). On ne meurt pas de maladie, on meurt de ce que l'on est vivant : lucidité exemplaire et tragique qui fait de la peste, dans cette œuvre, non plus un mystère sacré que seul l'arbitraire du courroux céleste éclaire mais bien une catastrophe naturelle (Palayret, 1992).

La toile de Zick illustre, pour une part, ce moment décisif de rupture dans la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle où la maladie se détache de la métaphysique du mal à laquelle, depuis des siècles, elle était apparentée (Foucault, 1972). Mais nous sommes encore dans l'univers du macabre, celui de l'universalité de la mort qui « *compensait le sort* » (Foucault, 1972, p.175).

Le mouvement, dans cette composition est essentiellement temporel, celui des étapes pathologiques subies par les corps. En cascade à partir du corps féminin, peut-être encore agonisant, situé en haut d'un entablement en ruine, nous suivons quasi chronologiquement la dégradation des cadavres et la décomposition des chairs, jusqu'au corps du premier plan. Le regard tombe, à gauche de la toile, sur le corps pestiféré dont le coloris verdâtre et le traitement pictural de la carnation ne laissent aucun doute sur l'état avancé du délitement.

Une spirale descendante, formée par les postures et les torsions des têtes et des membres, fige les corps dans la mort. Une autre ligne de composition circulaire relie ces mêmes corps au squelette, point d'aboutissement inéluctable de ce déroulement tragique, dernier état du corps mort. A moins que la polysémie de l'image ne nous autorise à faire de la Mort - motif allégorique du squelette à la faux - la cause agissante et effective de ce carnage morbide. Quoiqu'il en soit, point de départ et/ou d'aboutissement, la mort règne. En temps de fléau, elle est maître absolu au sein des vivants comme au cœur du processus vital.

Tout se passe comme si la peste (la mort ici) avait ce pouvoir scrutateur pour mettre à jour ce que l'on ne peut ni ne veut voir du corps : les restes inanimés et les débris des crânes roulants et centraux dans la composition. Ce détail traduit la violence de l'épidémie conçue comme un éclatement destructeur mais peut être atteste-t-il également une longue période d'épidémie mortelle ? Incontestablement le pourrissement et la destruction renvoient aux

effets de la peste. Là encore, le caractère générique de cette œuvre indiqué par son titre, *Die Pest*, en l'arrachant à la détermination historique, permet de comprendre ce raccourci du temps du vivant aux restes osseux. L'intention n'est pas de représenter la réalité de la transformation biologique, ce qui demeure impossible à saisir, par nature, pour la peinture, dans la durée, mais bien, par la transposition artistique, de rendre en une seule image et par le procédé de ce raccourci pictural, le travail de la maladie et de la mort sur les corps. En somme, ici encore, manifester la vérité de l'hécatombe et de la dégradation dans la déclinaison tous les états des corps et du corps subissant l'outrage de la maladie et de la mort.

L'ensemble de la scène baigne dans une lumière sombre, celle d'un caveau de hasard, ou celle des ruines d'un lazaret, ou encore d'un autre édifice sans importance. L'impression générale est au délabrement, à l'abandon, à l'horrible. Trois touches d'éclat des couleurs sont éloquentes : celles des os ivoire du squelette, de la carnation du cadavre, et de la chair délitée. Aucune espérance ici, aucun recours possible au ciel, aucun geste de prière ; la part d'ombre et la violence implacable dominant.

Le Beau se conjugue au terrible, et il semble que le peintre ait signifié la Peste comme un outrage au corps par le traitement des anatomies. Le corps baroque est exubérant, les reliefs musculeux et la graisse s'impriment dans sa chair (Comar, 1993) ; quand celle-ci se décompose, les formes, les creux et les bosses s'accroissent jusqu'à l'insoutenable, presque jusqu'au difforme monstrueux. Le corps décomposé est situé au plus bas de la toile, sous la Mort..., après, plus bas encore, on l'imagine en un lieu "*où tout se désassemble*"²⁵⁷, l'état du corps est imprésentable.

Dans ce tableau, la mise en scène de la peste n'insiste ni sur les émotions, ni sur les passions des personnages, comme l'exige l'esthétique classique. Des visages et de leurs affects, on ne voit rien : les têtes sont tournées, retournées ou seulement suggérées. Paradoxalement, le seul face à face s'effectue avec le squelette de la Mort. Plus aucun affect ne singularise les vivants : ils ont tous succombé et se sont tous, semble-t-il, donné la mort les uns par les autres. Est-ce forcer le trait que de voir dans le mouvement et la proximité qui relient ces corps le principe de la contamination ?

On retrouve dans cette toile du XVIII^{ème} siècle, la représentation du triomphe de la Mort Noire, entassant et amoncelant les cadavres. L'image n'agit plus ici en exemple moral édifiant, mais elle dit la survivance de ces images de mort chez l'artiste, et traduit encore l'angoisse de l'homme mortel devant les puissances de son destin, selon une conception

²⁵⁷ Ronsard P. , *Les Derniers Vers*, Paris, Gallimard, 1938 (1587), Vol.II, p. 634.

baroque. Zick met en scène le processus destructeur, accéléré et radical en temps de peste et il en figure l'essentiel : la mort implacable.

Ainsi transparait, à travers l'image, le cycle de la destruction, effet de l'inéluctable travail noir de la mort saisissant le vivant (Foucault, 1986, p.61-68). Ce processus est renforcé par la gradation des couleurs qui incarne la dégradation irréversible des corps (Lichtenstein, 1989). Ce qui est donné à voir est bien une circulation du mal comme instrument de la mort, une circularité destructrice.

La figuration de la mort est polysémique : cause et effet, acte et état, principe destructeur et hécatombe. Elle est donc à la fois réelle et symbolique. Vécue comme principe d'anéantissement par le corps social, intériorisée par les malades parce qu'au cœur de leur vie même, la « mort noire » est également extériorité pure et contraire absolu. Humanisée et mythifiée à la fois, par l'oxymore pictural, elle est paradoxalement le seul vivant actif de ce tableau.

Le regard anthropologique sur cette mise en scène des corps pestiférés et du fléau autorise une identification de cette peinture comme une allégorie ontologique : il ne s'agit pas de réalité historique, mais bien de la confrontation générale des hommes, que leur condition rend vulnérables, au fléau. Le réalisme pictural des corps et de leurs états renforce alors la prégnance de l'irreprésentable. L'absence de cadre spatio-temporel, l'anomie, l'absence de Dieu (aucun signe religieux) et l'anonymat des corps exhibent une humanité fauchée, livrée à l'absurde et à la finitude, en des temps et lieux de dérélition.

L'œuvre n'est point un témoignage d'une peste particulière et effective, représentation qui s'efforcerait à l'objectivité ; si, à l'évidence, ce n'est pas ce que l'on demande à l'art, à moins d'en dénier l'essence esthétique même par une utilisation béotienne qui en rate la finalité propre, force est de constater que cette œuvre atteint une vérité de la confrontation des hommes à l'épidémie parce qu'elle reconstruit un réel sous des modalités picturales et représentatives.

Il est alors tentant de revenir au contexte iconographique davantage sécularisé de XVIII^{ème} siècle ; cette œuvre, en effet, en retrouvant une veine baroque de représentation de la mort n'est ni un *ex voto*, ni ne répond à une commande religieuse²⁵⁸. Elle exprime un état des lieux des effets épidémiques par la déclinaison des corps dans tous leurs états.

Pour autant nous ne pouvons poser comme une caractéristique évolutive des représentations des corps malades et morts le réalisme de leurs états avec la sécularisation

²⁵⁸ Nous tenons à remercier Monsieur le Conservateur de la Barockgalerie du Musée d'Augsburg pour les informations obtenues dans ses services.

progressive de la société occidentale. D'une part nous avons vu dans notre étude du contexte que la production artistique sur l'épidémie est complexe, que les traces, les résurgences et les permanences iconographiques sont notoires, d'autre part les œuvres religieuses de peste des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles présentent aussi ces variations d'états sur les corps des pestiférés. C'est, par exemple, le cas des œuvres napolitaines de Preti²⁵⁹ et de Giordano²⁶⁰ (déjà évoquées précédemment, **figures 9 & 10**) et le vénitien Zanchi²⁶¹ (œuvre de 1666 évoquant la peste de 1630 à Venise, **figures 31 & 89**) ou encore, en France dans l'œuvre de Mignard²⁶² (que nous étudierons dans l'iconographie de Saint-Charles Borromée ultérieurement, **figure 145**) au XVII^{ème} siècle ; mais c'est également le cas d'œuvres du XVI^{ème} siècle, comme celles de Tintoret²⁶³, Caula²⁶⁴ ou encore Véronèse²⁶⁵.

Saint-Augustin guérit les pestiférés, œuvre de Tintoret (**figure 25**), s'inscrit dans la production de l'artiste vénitien attaché à la décoration de la *Scuola grande di San Rocco*, à partir de 1564 jusqu'à 1588. Il est certain que les caractéristiques du style de Tintoret (caractère dynamique et complexe des solutions de perspective, rapidité nerveuse du signe, puissance retenue des gestes et des poses, force passionnée des couleurs virant en gradations froides, accentuation des modules plastiques et des clair-obscur, Valcanover, 1997) font de ses représentations de la réalité de la peste des scénographies narratives où les états des corps pouvaient être exprimés de façon exceptionnelle.

Sur cette œuvre, au sol, non seulement tous les états des corps sont traduits, mais la distribution des mouvements et des postures en cascade et en spirale au centre de la composition accentue ces variations. Du personnage debout, près du rocher, à celui étendu et recroquevillé dont le corps est inversé, puis aux personnages à droite, également dans un mouvement de chute des vivants au personnages agonisant, alors qu'une autre ligne circulaire réunit les autres personnages en posture assise ou accroupie ou encore en train de s'écrouler, pour le personnage central dans l'ombre, cette composition complexe décline tous les stades de l'atteinte des victimes. La nudité relative des corps permet le travail de modulation sur les chairs et les muscles, comme la chromatique de Tintoret.

²⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 436.

²⁶⁰ CF Bases Excel & Access, n° 287.

²⁶¹ CF Bases Excel & Access, n° 283 & 285.

²⁶² CF Bases Excel & Access, n° 163.

²⁶³ CF Bases Excel & Access, n° 24 & 459.

²⁶⁴ CF Bases Excel & Access, n° 102.

²⁶⁵ CF Bases Excel & Access, n° 134.

Enfin, cette déclinaison se retrouve au début du XX^{ème} siècle, en 1911, dans une œuvre de Duffaud, *Le Chevalier Roze à la Montée des Accoules* (**figure 26**)²⁶⁶. Il s'agit d'un écho relativement récent de la mise en scène de l'épisode de la Tourette pendant lequel le Chevalier s'est distingué²⁶⁷. Alors qu'à l'arrière-plan la procession des pénitents, la fumée des aéreurs, les amas de corps traduisent à la fois la réalité du mal et celle de l'impuissance à l'éradiquer, au premier plan le héros « fait face », entraînant les forçats d'un geste déterminé.

L'artiste a renforcé l'horreur des effets de la peste en donnant à voir, sans concession, tous les états des corps, de l'agonie à la décomposition en passant par la raideur cadavérique. La nudité totale de deux de ces corps pestiférés, un homme sur le sol et un autre en état cachectique, porté par un forçat sur son dos dans une position renversée, accentue l'impression de vulnérabilité et de violence de l'impact. Cette nudité totale est très rare dans les œuvres de peste, hormis pour les corps des nourrissons, et ne figure guère qu'au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, pour les corps des agonisants ou des morts. Il ne suffit pas pourtant, nous semble-t-il d'en référer aux règles de bienséance et aux conventions picturales académiques qui seraient responsables de cette impossibilité de la nudité totale du corps adulte malade, mourant ou mort.

Certes ces conventions ont joué leur rôle, incontestablement pour les œuvres de peste (Boeckl, 2000) mais le nu a longtemps été le motif essentiel de l'œuvre d'art, certes davantage en sculpture qu'en peinture : il exprime l'énergie et exalte le corps victorieux mais exprime aussi la défaite, le corps vaincu, atteint, douloureux, le corps du *pathos* (Clark, 1987, T. II, p. 9). Reste que la distinction établie par les historiens de l'art entre nudité et nu (Clark, 1987, T. I) s'applique aux œuvres de peste. Les nus y sont nombreux, la nudité rare. La nécessité pour certains sujets de l'iconographie chrétienne par exemple, ou pour des sujets d'histoire, de représenter la nudité a fait naître de nouvelles conventions pour attribuer au corps une forme mémorable : le « refus de l'idéal » du gothique dans l'incarnation de l'humilité et de la honte, puis de la provocation érotique et enfin du nu comme fin en soi (Clark, 1987, T. 2, pp. 139-194). Concernant les œuvres de peste, dès lors que l'artiste veut rendre la décomposition du corps, après le moment de la mort, comme chez Zick par exemple (analysé précédemment), la nudité peut être représentée. Pourtant, le corps alors ne présente plus les mêmes formes anatomiques caractéristiques du vivant et encore moins celles, sensuelles et charnelles du corps sain. Dans la plus part des œuvres depuis le XVI^{ème} siècle, c'est le nu qui domine, non la nudité.

²⁶⁶ CF Bases Excel & Access, n° 263.

²⁶⁷ Voir précédemment le commentaire des toiles contemporaines de l'épidémie de Serre et De Troy.

Il a contribué à rendre la vulnérabilité et l'atteinte des corps, de façon constante ; mais la nudité totale est rarement utilisée. Dans cette œuvre de Duffaud, elle frappe d'autant plus qu'elle n'est pas réservée aux corps squelettiques ou déjà décomposés, mais aux corps malades ou mourant ou à peine mort (corps de l'homme allongé au centre de la composition ; corps de l'enfant assis plus bas ; corps du pestiféré porté par le forçat). C'est probablement un trait original de cette œuvre de Duffaud sur laquelle nous reviendrons pour l'édification du Chevalier Roze à Marseille comme héros laïque contre l'épidémie (**figure 27, détail**).

Les différentes étapes entre le corps sain, soit non atteint et en activité (corps des forçats), soit probablement menacé mais non encore malade (nourrisson au teint rosé) et le corps en décomposition (cadavre informe de la mère) sont ici réunies par une densification de l'image d'autant plus percutante que l'artiste figure des étapes intermédiaires entre la vie affirmée et la mort assurée (une femme foudroyée, à l'agonie, dont la carnation claire traduit encore l'appartenance aux vivants ; un enfant dont le traitement pictural verdâtre atteste la mort). Le traitement pictural de cet enfant, dans le même temps, laisse la limpidité du regard, le voile glaireux de Winslow (1740) n'étant pas encore présent et reflétant la mort récente²⁶⁸.

Les variations sur l'état des corps prennent dans cette œuvre un relief particulier, d'une part en raison des corps figurés, mais aussi en raison des caractéristiques stylistiques et de la modernité du traitement pictural. Duffaud en ce début du XX^{ème} siècle crée une image qui dévoile là encore une vérité des ravages de l'épidémie sur les corps avec un souci de réalisme poussé alors qu'il situe sa scène au cœur du quartier vétuste et considéré comme insalubre à cette période, celui du *Panier*. Si le prétexte est historique, la vision de l'artiste, marquée par la mutation des mentalités, révèle autrement que par l'exactitude des faits et de la localisation de l'événement, la vérité du vécu épidémique et de ses représentations. Elle donne à voir ici, en fait, une sorte de prologue à l'épisode de la Tourette, puisqu'il situe son action dans *la montée des Accoules*, respectant la topographie de cette voie avec le clocher des Accoules à l'arrière plan. Cela dit, non loin de là, le charnier de l'Observance réunit d'autres corps pestiférés, et les données archéologiques concernant cette épidémie marseillaise ne laissent aucun doute sur la véracité de la présence plausible de corps atteints dans tout le quartier (Signoli et *al.*, 1998 b). La situation précise contribue au réalisme de la scène mais traduit également la conviction générale en ce début de siècle selon laquelle la peste n'est plus

²⁶⁸ Nous tenons à remercier le Professeur Georges Léonetti, membre de l'UMR 6578 CNRS-Université de la Méditerranée et PU-PH du Service de médecine légale à la Faculté de médecine de la Timone (Marseille, Université de la Méditerranée) pour les indications scientifiques, bibliographiques et les informations empiriques précieuses concernant les signes de la mort et de la perception des transformations sur les corps après le trépas.

qu'un souvenir lointain (même si elle sévit encore en Asie et si elle fait un retour sporadique à Marseille en 1920), irrémédiablement lié au passé, aux lieux vétustes, à l'archaïque et à l'ailleurs. C'est le souvenir de la désolation et de l'horreur que manifestent ces corps dans tous leurs états.

Même si ces variations sur les états des corps, dans notre période et pour les œuvres étudiées, tiennent à des intentions esthétiques et sémantiques différentes, même si leurs finalités et leurs effets le sont aussi et si leurs ancrages dans les univers mentaux et sociaux comme dans les sensibilités les distinguent, elles donnent à voir le travail noir de l'épidémie sur ces corps, la progression de l'atteinte dans leurs dimensions concrètes, vécues et apparentes.

Comme pour les amas de corps, ces déclinaisons apparaissent sur de nombreuses scènes de peste d'artistes italiens (Tintoret, Spadaro, Coppola, Giordano, Preti, Zumbo, que nous avons déjà commenté, mais également dans les scènes de Lanzani²⁶⁹, Tiepolo²⁷⁰, Negri²⁷¹, Zanchi²⁷², pour ne relever que les plus emblématiques), d'artistes français (Serre, De Troy, Duffaud, mais également Mignard²⁷³, Troger²⁷⁴, Lemonnier²⁷⁵, Gros²⁷⁶, Gérard²⁷⁷, Magaud²⁷⁸, Paulin Guérin²⁷⁹, Delaunay²⁸⁰, Jalabert²⁸¹, Duveau²⁸², Bergeret²⁸³, Géricault²⁸⁴, pour ne relever que les œuvres les plus emblématiques là encore), d'artistes anglais et du Nord (Blake²⁸⁵, Wale²⁸⁶, Sweerts²⁸⁷, De Haen²⁸⁸, Ward²⁸⁹, Thiele²⁹⁰ et Rubens²⁹¹, De Crayer²⁹², Janssens²⁹³, par exemple).

²⁶⁹ CF Bases Excel & Access, n° 195.

²⁷⁰ CF Bases Excel & Access, n° 76.

²⁷¹ CF Bases Excel & Access, n° 284.

²⁷² CF Bases Excel & Access, n° 285.

²⁷³ CF Bases Excel & Access, n° 163.

²⁷⁴ CF Bases Excel & Access, n° 36.

²⁷⁵ CF Bases Excel & Access, n° 486.

²⁷⁶ CF Bases Excel & Access, n° 304.

²⁷⁷ CF Bases Excel & Access, n° 227.

²⁷⁸ CF Bases Excel & Access, n° 254 & 255.

²⁷⁹ CF Bases Excel & Access, n° 256.

²⁸⁰ CF Bases Excel & Access, n° 181.

²⁸¹ CF Bases Excel & Access, n° 348.

²⁸² CF Bases Excel & Access, n° 111.

²⁸³ CF Bases Excel & Access, n° 544.

²⁸⁴ CF Bases Excel & Access, n° 564.

²⁸⁵ CF Bases Excel & Access, n° 499.

²⁸⁶ CF Bases Excel & Access, n° 440.

²⁸⁷ CF Bases Excel & Access, n° 277.

²⁸⁸ CF Bases Excel & Access, n° 192.

²⁸⁹ CF Bases Excel & Access, n° 7 à 9a.

²⁹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 16 et 18.

²⁹¹ CF Bases Excel & Access, n° 432 ou 434.

²⁹² CF Bases Excel & Access, n° 194.

A.3 – Symptômes : bubons, lésions, fièvre, traces sur les corps

Si ce qui est figuré dans les représentations des corps de la contagion se sont les effets du fléau et l'horreur subie, les images donnent à voir davantage le pathos de la peste que sa pathologie. Pour autant, les artistes ont eu recours dans cet « imprévisible-représenté » des corps atteints, aux figurations de symptômes divers. Nous employons ici le terme de symptômes en un sens non exclusivement et rigoureusement épidémiologique, mais comme ce qui apparaît sur le corps et manifeste l'atteinte : bubons, lésions, signes de fièvre, traces sanguinolentes, tâches et convulsions diverses.

Le visible du corps épidémique tient à *l'imprévisible*, dans la mesure où les représentations donnent à voir ce qui : soit est habituellement dissimulé des atteintes effectives et symptomatiques des corps et de leur intimité, jugé peu digne de l'art, et particulièrement des Beaux-Arts ; soit échappe au regard artistique et est réservé au regard scientifique. Mais cette dernière catégorie relève d'une interprétation restrictive, relative à la modernité car, avant le XX^{ème} siècle, les artistes et les savants comme d'ailleurs les philosophes ne font pas l'objet d'un clivage et d'une catégorisation aussi nettement marquée, en fonction de leurs pratiques et de leurs spécialités. S'agissant du corps notamment, de ses représentations surtout, il n'y a pas de domaine strictement réservé aux uns ou aux autres ; nous avons vu les travaux communs sur l'anatomie (Comar, 1993) et les participations des savants aux études graphiques des codes iconographiques, depuis la Renaissance. Des squelettes aux transis, des anatomies aux écorchés, des cires aux fragments, des cabinets de curiosités aux Vanités, pour ne relever que ce qui concerne le corps, toutes ces oeuvres artistiques révèlent les liens réciproques de l'art et de la science, comme les efforts de conciliation de l'organique et du géométrique par les artistes. Le présent modifie le regard que nous portons sur ces productions et nous les lisons au travers de catégories qui nous sont propres, mais l'analyse iconologique peut en enrichir le sens en les resituant dans leurs contextes.

Les représentations du corps épidémique offriront, parfois et pour certaines, les images des symptômes ou des signes-stigmates de la peste et de son travail de sape du corps humain. L'organique dans les représentations se traduira par les symptômes de la peste sur les corps : signes cliniques de l'épidémie, dirait-on aujourd'hui. Pourtant, la nature de ce qui est effectivement figuré renvoie aux représentations traditionnelles, nourries de littérature et

²⁹³ CF Bases Excel & Access, n° 514.

d'imaginaire, comme aussi de réalité observable. Ces figurations appartiennent davantage aux constats réalistes que les artistes pouvaient faire et à leurs interprétations artistiques des descriptions habituelles de la maladie, depuis Procope qu'elles ne correspondent à une observation clinique précise. Là encore, c'est le vécu de la maladie qui sert de référence, plus que le savoir. Ces représentations ne s'accompagnent pas, en effet, nécessairement, d'un véritable savoir sur la maladie et, de ce fait, sont parfois fantaisistes.

Pourtant, nous l'avons vu, la nature de la peste est connue depuis l'Antiquité et sous ses deux formes majeures, bubonique et pulmonaire, depuis le XIV^{ème} siècle (Guy de Chauliac en fait une description clinique en 1348, Mollaret & Brossollet, 1994). Il y a donc une relative distorsion entre représentations et réalité pathologique des corps pestiférés, mais la liberté prise à l'égard de l'exactitude anatomo-clinique n'obère ni la certitude qu'il s'agit de peste dans les esprits, ni la réalité des atteintes corporelles. Là encore, le regard de l'artiste dévoile une réalité effective et donc une vérité de cette réalité vécue par les populations.

Bubons et autres lésions

Ainsi, sur une gravure du XVI^{ème} siècle, la localisation des bubons sur le corps est précise ainsi que les indications pour les phlébotomies pratiquées durant les épidémies par les chirurgiens (**figure 28**)²⁹⁴.

Les descriptions des médecins parlent de bubons divers, de charbons pesteux et d'irritations, de fièvres, de rougeurs, de douleurs diverses et de maux de tête extrêmes, de soif inextinguible, de faces œdématisées aux yeux rougis, de délires ou coma, de vomissements, de « mort subite », etc. Leurs précisions s'accompagnent de conseils pour se prémunir, de gestes à pratiquer comme l'incision des bubons, et d'un grand désarroi pour les plus lucides d'entre eux. La citation traditionnelle de la littérature sur l'histoire de la maladie revient invariablement dans les écrits : « *On était perdu ou sauvé sans rime ni raison* » écrivait Procope, auquel répondent, treize siècles plus tard, les rapports médicaux de l'expédition d'Égypte, moins désorientés mais tout aussi perplexes et prudents (Ducamp, 1937). Les véritables causes restent ignorées mais les textes savants décrivent les « *ferments* » du mal et multiplient les « *remèdes* » (le célèbre vinaigre des quatre voleurs pour désinfecter, par exemple). Au fond, le visible de la maladie sur les corps est mis en scène par les artistes avec la liberté interprétative propre à l'art et cela correspond, pour une part, à ce que l'on

²⁹⁴ Gravure des bubons du XVI^{ème}, CF Bases Excel & Access, n° 364 (bubons emplacement et des saignées).

sait empiriquement : le constat de manifestations récurrentes et probantes et la figuration de celles-ci se rejoignent.

Dans l’imaginaire et la construction figurative du corps pestiféré, le bubon est sans doute le signe le plus évident et le plus spectaculaire de la maladie, alors qu’il n’est pas toujours présent en réalité, selon le type pathologique et son mode de développement. Pour autant, les représentations des bubons ne seront soit pas systématiques dans les scènes de peste, soit, au contraire, quasi permanentes dans l’iconographie codée de Saint-Roch. Elles sont plus rares dans les grandes fresques panoramiques de l’épidémie (Spadaro, Coppola, Serre, De Troy, etc... mais existent parfois), probablement pour des raisons techniques et de visualisation, les peintres ne s’attachant pas aux détails particuliers du mal sur les corps mais bien à l’hécatombe générale, nous l’avons vu. Néanmoins ces bubons caractéristiques sont présents déjà dans l’iconographie dès le XVI^{ème} siècle (dans la fresque de Lanslevillard, notamment, étudiée en préalable iconographique), et chez Tintoret, par exemple, dans *Saint-Roch en pèlerinage au lazaret de Acquapendente*²⁹⁵, daté de 1549 (**figures 29 & 138** général).

L’artiste a choisi le décor d’un lazaret qui lui permet une mise en scène réaliste des corps malades, dans des positions diverses, distribués autour du saint prodiguant ses soins. Ces corps pestiférés, dénudés, présentent chacun des bubons, figurés comme autant de tâches de couleur rouge-brun, distribués à l’aîne, à l’aisselle, mais également, sur le personnage allongé à gauche au sol, sur la partie antérieure du bras, ou à l’épaule pour le personnage de droite au sol, ou encore symptôme situé au-dessus du sein, au niveau de l’articulation de l’épaule, pour la femme allongée au deuxième plan à droite. Nous pouvons également observer que plusieurs bubons sont représentés sur le corps d’un homme debout, au-dessus du genou et sur le tibia. Ceux-ci sont mis en évidence par la nudité mais aussi par les gestes des malades, l’artiste ayant travaillé les postures dans un souci manifeste de découvrir et mettre en exergue ces atteintes concrètes sur les corps.

Les emplacements sont relativement fantaisistes, en regard de la réalité anatomique, mais ce qui importe ici c’est de donner à voir la multiplicité des signes évidents de la maladie, en figurant plusieurs bubons sur différents corps. Au reste, la nudité ne caractérise que les malades, accentuant leur vulnérabilité comme la valeur démonstrative des signes. Pour être plus précis encore, sur le corps de l’homme assis, bras levé, à gauche, dont la posture exhibe les atteintes, il s’agit davantage de lésion dite « charbon pesteux », trace rouge, sans relief, sur

²⁹⁵ CF Base Excel n° 560 détail ; Bases Excel & Access, n° 561.

la chair tuméfiée. Cette précision picturale atteste la recherche de l'effet de réalité, dans la mesure également où, si la distribution des bubons ne relève pas de l'exactitude anatomique et clinique, elle n'en demeure pas moins proche du réel, et non totalement fantaisiste. Le geste du bras levé est également récurrent dans ces scènes, et peut s'interpréter autant dans une intention démonstrative, laisser voir le signe objectif de l'atteinte, que comme un geste de désarroi, de faiblesse, puisque les individus exposent les parties atteintes de leurs corps au regard comme signes évidents de vulnérabilité et de mort prochaine.

Autre exposition de ce signe pathologique de reconnaissance, la mise en scène de la peste napolitaine de Giordano (déjà étudiée). Outre les signes de la mort et de la décomposition, l'artiste a placé sur le devant de la jambe droite d'un personnage de premier plan dans l'axe frontal, un bubon²⁹⁶ (**figure 30**). Aucun doute sur l'intention du peintre de confirmer, par là, la nature de la maladie. Une observation plus attentive de ces corps montre d'autres lésions, à l'aîne par exemple pour un pestiféré renversé quasi nu. L'étoffe bleue qui masque pudiquement et conventionnellement son sexe laisse apercevoir une tache sanguinolente, le contraste des deux couleurs (rouge-brun et bleu) en accentue l'effet. Il semble que la jambe du même personnage porte aussi un bandage à gauche, alors que certaines bosses ou certaines traces sur son corps et ceux des autres personnages sont suspectes. Certes la distribution et les postures des corps abandonnés, imbriqués et entassés expriment la violence, mais le relief de la jambe de premier plan et de son bubon renforce encore cet effet, d'autant que la lumière les éclaire en contraste. Ce qui ressort de ce plan frontal : un torse renversé, des pieds raidis, deux jambes et une tête, mais appartenant à des corps différents et donc comme autant de morceaux éclatés.

Une autre composition particulièrement significative fait de *la peste à Venise en 1630*, de Zanchi²⁹⁷, un édifice de corps enchevêtrés dont l'un, jeté d'un pont à la renverse, présente un bubon à l'aisselle droite (**figure 31**). Une femme déjà morte, au premier plan sur une gondole qui l'emporte, exhibe elle aussi un signe sanguinolent de la maladie au-dessus de son sein gauche.

Le XVII^{ème} siècle a multiplié les figurations de ces symptômes de peste et notamment des bubons et lésions spécifiques, comme si ces traces signaient la peste, fonctionnaient comme signes indubitables de reconnaissance du mal. Ce fonctionnement ne relève pas d'un ordre symbolique, on ne peut dire que le bubon soit « symbole » de peste, mais bien qu'il

²⁹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 287, n° 288, n° 288a détail

²⁹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 285, n° 286.

manifeste celle-ci. Il s'agit bien de scènes, non d'allégories, selon la distinction que nous avons établie en caractérisant les différents types du corpus.

Au XVIII^{ème} siècle, le réalisme encore plus marqué des oeuvres de Serre et de De Troy laisse également place à ces traces de lésions sanguinolentes, à maintes reprises et pour peu que nous observions les détails après les avoir techniquement grossis et éclairés²⁹⁸. Il s'agit surtout de lésions, de plaies que l'on retrouve, rendues visibles notamment par les pansements, chez Paulin Guérin²⁹⁹, ou chez Gérard³⁰⁰, au XIX^{ème} siècle.

Le choix de représenter ces signes pathologiques ne semble donc pas lié à une époque particulière, ni aux codifications iconographiques qui ont subi nombre de modifications au cours des quatre siècles de notre corpus. Il relève à la fois de la subjectivité du peintre qui accentue plus ou moins cet aspect de l'atteinte, dans le souci de particulariser davantage celle-ci (et cette raison est banale et commune), mais également de l'unité traditionnelle et réaliste de ces signes de reconnaissance. Tout se passe comme si rendre manifeste et probante la peste comme pathologie, passe nécessairement par la représentation des bubons et des lésions sur les corps dans une visée réaliste, comme les amas de pestiférés rendaient concrètes les hécatombes. Ce n'est pas la figuration de symptômes dans l'art qui est ici originale (les images de lépreux, de scrofuleux, de handicapés, d'aveugles, de visages ou de corps atteints visiblement ou plus largement de malades présentant des symptômes de leur mal ne manquent pas, dans l'art occidental) mais bien le caractère symbolique et signalétique à la fois que prend le bubon en lui-même, par la récurrence métonymique de sa figuration iconographique.

Ainsi, sur le beau corps de femme que le Chevalier Roze soulève (peste de Marseille, lors du même épisode que celui évoqué précédemment), Paulin Guérin, au XIX^{ème} siècle, peint une trace que nous pouvons identifier à un bubon (**figure 32**, bubon détail)³⁰¹. Placé à l'aine, il a laissé sur le linge qui recouvre partiellement le bassin, des traces de sang et de pus. La tâche est estompée et diffuse, mais présente incontestablement la forme reconnaissable du symptôme pesteux. Sa situation vient confirmer sa nature. Le symptôme est traité avec une certaine délicatesse et une discrétion qui n'empêchent pas son effet radical et son sens pathétique, renforcé par l'esthétique et la carnation du corps féminin.

²⁹⁸ Nous remercions Laurent Maget, réalisateur du film *Autour de la Grande Peste de Marseille*, CNRS-audiovisuel, 2000, qui nous a offert l'occasion, en filmant les toiles très éclairées, de mieux les regarder et donc de mieux les analyser. Nous remercions vivement et particulièrement ici Michel Signoli, Chargé de recherches au CNRS (UMR 6578) pour ses qualités de photographe, sa perspicacité d'observateur et ses connaissances partagées.

²⁹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 256, n° 257, n° 258, n° 259.

³⁰⁰ CF Bases Excel & Access, n°227, n° 228, n° 229 détail.

³⁰¹ CF Bases Excel & Access, n° 259.

La sensualité de l'image produite par la courbe de la hanche, la main délicate du Chevalier, la retenue du linge qui recouvre partiellement le bas du corps et la chromatique à la fois vive et douce de la carnation, accentue l'effet saisissant et violent de l'outrage au corps.

Enfin, dans un contexte de peinture historique célèbre, le pestiféré d'Orient qui présente à Bonaparte son aisselle et sa douleur (**figure 33** détail) laisse celui-ci le toucher à l'emplacement présumé d'un bubon probable, dans l'œuvre célèbre de Gros³⁰². Outre le sens symbolique évident de ce geste³⁰³ nous pouvons noter qu'en cette extrême fin du XVIII^{ème} siècle (campagne de Syrie, 1799) le peintre ne s'autorise pas de fantaisie quant à l'emplacement du bubon qui contribue au caractère historique et véridique voulu de l'œuvre de 1804.

Il est certain que l'art de la peste a permis des mises en scènes de la conjugaison de l'horreur et du sublime. Nous ne développons pas ici cet aspect fréquemment étudié de la puissance artistique à mêler le beau au terrible (selon la proposition du poète³⁰⁴), sous ce mode des signes pathologiques : rendre sensible par la visibilité toutes les variations des atteintes du corps, les déformations, les grimaces de la souffrance, les blessures ou, ici, les bubons, a été un objectif constant des artistes du corps (Comar, 1993 ; Coquery & Piéjus, 2001). Mais, il nous paraît intéressant de noter que les bubons « travaillés » par la peinture stigmatisent cet outrage au corps que fait la contagion. Signes de la mort prochaine, signes du tourment vécu, signes de la vulnérabilité des corps, l'image du bubon « coagule » la maladie et l'atteinte pour les faire durer sur la toile en une figure immuable. La force d'attraction sensible de telles traces sur les corps ne provient pas de l'exactitude ou non de leurs emplacements anatomiques, mais bien de ce qu'ils renforcent la violence de cette exposition des corps atteints par la peste.

D'autres plaies et lésions sont les signes de l'atteinte et de la souffrance durant notre période d'étude : celles, par exemple, des impacts de flèches qui trouent le corps de Saint-Sébastien, martyrisé. Mais cette iconographie tient essentiellement du symbolique et son analyse est envisagée plus en détail dans une perspective de lecture des légendes figurées attachées à la peste comme donnant sa résonance symbolique au corps épidémique³⁰⁵.

³⁰² CF Bases Excel & Base Access, n° 305 & 305a détail.

³⁰³ Nous étudierons ultérieurement ce sens thaumaturgique lié à la construction de la geste napoléonienne.

³⁰⁴ Rilke, dans sa première *Elégie de Duino*.

³⁰⁵ Comme pour Saint-Roch et pour les mêmes motifs, l'historique de la légende de Saint-Sébastien et l'origine de son culte seront l'objet de la 4^{ème} partie en B. 1.

Autre chose est l'iconographie de Saint-Roch³⁰⁶, qui présente un caractère dual particulièrement intéressant pour les représentations du corps épidémique saisi *cliniquement* parce qu'elle conjugue symbolisme religieux et réalisme organique et physique. Le bubon est en effet un des éléments du code iconographique du saint (avec le bâton de pèlerin, la besace, la pèlerine, le chien ...) et donc devenu un signe conventionnel formel. Pour autant, les figurations du bubon (toujours inguinal) de Saint-Roch sont multiples : leurs localisations, variables, fluctuent en fonction d'un certain nombre de critères de décence, de commodité et/ou de méconnaissance des signes cliniques de la peste. Souvent placés assez bas, voire même au-dessus du genou ou carrément au mollet (dans la statuaire religieuse, notamment, mais également en peinture), ils peuvent aussi être très réalistes, non seulement dans leur situation anatomique, mais dans leur traitement pictural. C'est cette diversité et cette profusion des images de Saint-Roch et de ses bubons qui ont pu autoriser J. Brossollet et H. Mollaret à parler, à juste titre, d'un véritable « art des bubons » (1994, p.53). Les artistes en effet pourront exercer leur virtuosité dans les subtilités des traitements picturaux pour rendre la consistance, l'épaisseur, l'aspect purulent et coloré de ces lésions particulières.

S'agissant du corps sanctifié de Roch, les différentes interprétations ont beau s'attacher à la qualité du rendu réaliste, elles transgressent pourtant, encore davantage que sur les pestiférés communs, la rigueur de la réalité organique, par nécessités esthétiques et respect du code iconographique, comme par décence morale et religieuse.

La nécessité symbolique a commandé un passage du corps malade (celui du vulgaire et de tous) au corps transfiguré. L'art des Saint-Roch ne répond évidemment pas au souci de vérité scientifique, sa visée est spirituelle et morale. Il n'en demeure pas moins significatif des représentations du corps pestiféré, particulièrement chez les italiens Vivarini et Crivelli, comme nous l'avons signalé dans notre préalable iconographique. Nous ne nous attardons pas davantage, provisoirement, sur le corps de Saint-Roch, dans la mesure où nous accordons au personnage un passage spécifique dans l'étude de l'axe symbolique plus loin dans notre travail, en raison de sa spécificité hagiographique et prophylactique.

Les manifestations physiques

Outre les bubons et les lésions causés par la peste, d'autres symptômes ou plus exactement d'autres manifestations de grande douleur, de fièvre, de stupeur, de regards

³⁰⁶ L'historique de Saint-Roch est évoquée plus loin, lors de l'étude des figures emblématiques de la peste (4^{ème} Partie B.1.)

hagards marquent les corps représentés. Alors que les torsions des corps et les postures des membres, la nudité parfois, les regards terrifiés et plaintifs participent à une dramaturgie tragique, l'étude de certains visages de pestiférés renforcent encore le pathos tout en correspondant à la réalité physique des corps atteints.

Ainsi, une rhétorique de l'image, en proposant aux artistes des normes esthétiques, celles du Grand Siècle notamment, permet par un code précis qui détermine les expressions des visages et rendent visibles les émotions ou les sentiments, de traduire les affects, les sensations, les tensions vécus par les malades. Les morphologies données, les traits, les regards correspondent à un langage typologique, ce qui rend possible une lecture claire des intentions de l'artiste et du sens de son oeuvre.

Entre la souffrance et l'effroi, les visages des pestiférés donnent le relief du mal qu'ils expriment. Les gros plans des tableaux permettent ces effets : ainsi *le pestiféré* de David³⁰⁷ au sein d'une composition officielle (commande de l'Intendance Sanitaire en 1779 à Vien et exécutée par David en 1780) qui réunit Saint-Roch, la Vierge et l'enfant aux pestiférés, présente toutes les caractéristiques de l'effroi et de la souffrance. Au Salon de 1781, Diderot est impressionné par cet énorme pestiféré effrayant, « ... *jeune malade qui a perdu la tête et qui semble être devenu fou furieux...* », au premier plan de la toile (**figure 34**).

Son expression traduit des troubles terribles, nous retrouvons les descriptions des temps de peste. Ici, le peintre idéalise en traduisant l'horreur de la scène, par les expressions du visage et non par la figuration des symptômes organiques de la maladie. Ce visage emblématique exprime un mélange de pathétique et de réalisme qui laisse cette impression « *d'horreur enchanteresse* » dont le XIX^{ème} siècle se fera l'écho (Michel, 1989).

Au XVII^{ème} siècle, les travaux de Le Brun fixeront les traits exprimant la variété des émotions en constituant une typologie des passions humaines qui sera reprise et perfectionnée au XIX^{ème} siècle par Duchenne de Boulogne et répertoriée en 1862. Ces codifications à la disposition des artistes constitueront une sorte d'*orthographe* de la physionomie statique ou en mouvement. Pour les pestiférés, le calme olympien d'Apollon, modèle des corps idéaux, ne convient plus, ni la retenue en matière expressive. La peinture classique ajoutera la puissance de l'émotion à celle de la règle et les corps, les visages particulièrement, seront traités pour rendre visible et lisible ces caractéristiques de la pantomime déformante des passions. La souffrance des malades trouve alors dans ces traits des visages les voies de son expression figurée complexe, de ses intensités et de ses variations.

³⁰⁷ CF Bases Excel & Access, n°359, n° 360 détail.

Le jeu des correspondances entre les états d'âme et les « grimaces » expressives suppose une liaison entre intérieur et extérieur des corps que le pestiféré ne peut plus maîtriser. La violence et la férocité épidémiques s'emparent des êtres et se traduisent sur les visages : déformation de torturés, stupeur de prostrés, raideur de cadavres, torsions de souffrants. Il est certain que la puissance des images, du figuratif, donne corps (formes et consistances) à toutes les déclinaisons des affects ressentis, à toutes leurs violences. L'art pictural matérialise peut-être de la façon la plus achevée et probante ce savoir de la correspondance entre l'intériorité et l'extériorité, le travail de sape interne de la matière organique vivante et sa traduction sur la peau, la surface, les formes, les signes apparents. L'expression du mal prend ici tout son sens dans la déclinaison des passions (pathos et pathologie) figurées.

Nous revenons ensuite sur la théorisation de Le Brun au XVII^{ème} siècle, exemplaire de cette typologie des passions et véritable bréviaire codé des représentations des visages et des postures. La perspective de Le Brun et de ses successeurs s'inspire de la théorie mécaniste des passions exposée par Descartes dans son *Traité* du même nom et permet une identification quasi rationnelle de celles-ci (Souchon, 1980). La diversité des *affeti* lus sur les visages renseigne sur les états des malades comme sur leurs perceptions (Courtine & Haroche, 1988). Le XVII^{ème} siècle italien et flamand, si marqué par les pestes successives rend les visages des pestiférés expressifs par les mêmes procédés (l'homme renversé de Zanchi³⁰⁸ par exemple ou les visages terribles de Rubens³⁰⁹). Cette typologie, reprise, perfectionnée et répertoriée en 1862 en France par Duchenne de Boulogne, marquera la production artistique durablement (Montagu, 1994 ; Baridon & Guédron, 1999).

Ainsi, le *pestiféré* de Gérard³¹⁰ exprime une détresse extrême associée à la frayeur et à la souffrance terrible (**figure 35**). Les contorsions de sa posture accentuent encore la déformation par la maladie comme la main portée à sa tempe dit la douleur et l'insupportable vécu. La carnation de son visage émacié mêle un blanc-verdâtre au rouge-sang de la bouche ouverte et des yeux presque révulsés et chassieux. Le peintre semble avoir tenu à rendre visible tous les symptômes décrits dans la littérature de la maladie : fièvre, maux de tête violents, soif inextinguible, lésions sanguinolentes, bubons, traces suspectes sur le corps, manifestations multiples du mal : torsions du corps et posture de souffrant. La peste s'est emparée de tout ce corps d'homme exposé à l'agonie.

³⁰⁸ CF Bases Excel & Access, n° 285.

³⁰⁹ CF Bases Excel & Access, n° 432 & n° 434 détail.

³¹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 227.

Les visages des personnages malades du tableau de Gros³¹¹, outre un caractère oriental marqué, traduisent également la détresse et l'abandon qu'ils ressentent alors que les regards espèrent en Bonaparte. Le traitement des corps et des visages comme autant de suppliciés accentue l'abattement et la douleur (têtes détournées ou enfouies, mains tendues et suppliantes, écroulement des personnages au premier plan, chairs émaciées, maigreur et étirement des musculatures). Le contraste avec ceux des autorités militaires est ici significatif.

Ce ne sont plus ces « *corps euphoriques* » selon une expression de R. Barthes (1982, p. 654) effigies d'une beauté idéale : le corps pestiféré n'exulte plus mais exhale son agonie et exhibe ses stigmates.

La raideur cadavérique comme la **décomposition** sont également présentes dans les compositions larges de De Troy, Serre, Zick et des italiens, nous l'avons vu, ou plus tard dans celles de Delaunay³¹² et des peintres du XIX^{ème} siècle. Des derniers stades de la maladie, à la limite de la mort mise en scène et en signes par les procédés de raccourci, de contre-plongée et de torsion des corps, jusqu'aux stades de dégradation poussée, le souci réaliste conjugue vie et mort. Sur les visages également (traits tirés et émaciés, pâleur et fixité) dont les portraits parfois laissent poindre le squelette à venir.

Les coloris viennent renforcer ces effets, là encore dépendants d'un code iconographique traditionnel mais aussi de l'imaginaire de la mort. Là encore, les représentations ne répondent pas à des caractéristiques exactes concernant les fluctuations colorées des chairs atteintes. Mais la formalisation chromatique participe pourtant à l'impression de réalité de l'ensemble. L'objectif là encore n'est pas de reproduire le visible mais de rendre visible par les procédés picturaux dont les effets de réalité feront d'autant plus d'échos dans les esprits que ceux-ci sont emprunts de ces correspondances entre couleurs et états (ainsi du verdâtre assimilé à la décomposition).

Ces dégradés et ces contrastes vont du rosé au blanc, du verdâtre au bronze-noir et ils sont présents sur la quasi totalité des toiles (celles de Zick et de Zumbo, mais aussi plus discrètement celles de Raphaël³¹³, Poussin³¹⁴, Sweerts³¹⁵, et plus violemment celles de Tintoret et de Giordano ou encore de Serre, De Troy, comme aussi sur les compositions éloignées des crises épidémiques de peste des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles).

³¹¹ CF Bases Excel & Access, n° 305 & 305a détail.

³¹² CF Bases Excel & Access, n° 181 et détail.

³¹³ CF Bases Excel & Access, n° 327 et détail.

³¹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 273.

³¹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 277.

Ainsi, particulièrement travaillés sur les toiles de Jalabert³¹⁶ et de Paulin-Guérin³¹⁷, ou encore celle de Magaud³¹⁸ ces *portraits* de femmes entre vie et mort ont figé l'angoisse et l'abandon comme le délitement (**figure 36 et 37**). Mais il ne s'agit plus vraiment à proprement parler des symptômes de la peste-maladie ; signes de la mort serait une désignation plus adéquate, d'autant que les quelques éléments qui renvoient à l'observation médicale clinique comme le voile de Winslow dans les yeux de l'enfant chez Duffaut³¹⁹ (déjà étudié) ou encore les détails physiques de la mort chez Zumbo³²⁰ (déjà étudié) sont saisis dans la symbolique générale des compositions. Ils ne sont isolables et significatifs comme tels que dans la mesure où l'on n'oublie pas que ce sont des œuvres d'art répondant à des intentions esthétiques, idéologiques et sociales.

Les symptômes et les stigmates de la peste sur les corps traduisent le réel de l'atteinte des individus. Ils constituent la part effectivement visible de l'épidémie sur les représentations et donc, à ce titre, les signes incontestables de cette maladie, même si leurs positions ou leurs formes, ou encore leurs consistance ne sont figurées que selon la transposition subjective de l'artiste. Ces signes figurés identifient la peste.

A.4 - Espaces urbains : images des populations malades et des cités assiégées

L'espace de l'épidémie est par nature collectif. Les villes, les lazarets sont essentiellement les décors représentés. Mais la fréquence des lieux urbains dans les sujets de peste est également due aux localisations citadines de la production artistique. L'iconographie picturale et graphique étant à la fois tributaire des écoles et des ateliers urbains, des résidences des commanditaires et du marché de l'art, il est certain que ce facteur social réel conjugué au caractère de référent géographique et culturel de la ville, est déterminant.

Les espaces épidémiques représentés sont alors soit situés précisément (Place Mercatello à Naples chez Spadaro ou Coppola³²¹, Cours ou parvis de l'Hôtel de ville à Marseille chez Serre³²², ou encore esplanade de la Tourette par de Troy toujours à Marseille³²³, canaux vénitiens localisables par les architectures environnantes figurées chez

³¹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 348 & 348a détail.

³¹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 256 détail.

³¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 254 & 255.

³¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 263 à 266 détail.

³²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 290 et 290a détail.

³²¹ CF Bases Excel & Access, n° 161 et suiv. détails & n°5 et suiv. détails.

³²² CF Bases Excel & Access, n°202 à 207 & 208 à 213 détails.

³²³ CF Bases Excel & Access, n° 215 à 219 détails.

Zanchi³²⁴ ou chez Delaunay³²⁵, ou encore chez Gallait³²⁶, exemplarité corroborée par les titres des œuvres elles-mêmes), soit évoqués par des lieux précis incontestablement situés dans les cités ou à proximité immédiate (lazarets de Lanzani à Milan³²⁷, Chodowiecki³²⁸, Picot³²⁹, Goya³³⁰ ou Géricault³³¹, abris et enclos des pestiférés de Constant à Nancy³³²). Les lazarets, certes lieux tout désignés pour être représentés sur les tableaux de peste, sont incontestablement situés dans les villes ou aux abords immédiats et donc, même s'ils ne sont pas effectivement identifiés dans les titres des œuvres, renvoient à l'urbanité.

Le réalisme est alors prédominant par le biais de ces lieux de peste effectifs. La dominante urbaine des scènes traduit la spécificité sociale de la production artistique et de l'événement épidémique. Les populations sont plus concentrées et l'effet de nombre et de contagion joue davantage dans les villes en raison de cette densité et de cette promiscuité. La mortalité y est de ce fait plus spectaculaire et se prête davantage à la spectacularisation par les mises en scènes picturales. Le caractère reconnaissable des lieux publics par les spectateurs renforce l'impression de vécu tragique, la permanence des productions de la mémoire collective, l'identification aux malheurs. Culturellement enfin, la ville est l'espace commun des artistes, des clercs, des pouvoirs publics et religieux, des foyers d'activité intellectuelle, commerciale et économique intense.

Au fond, et pour toutes ces raisons, la peste est une affaire urbaine et son iconographie est présente dans toutes les grandes villes européennes où les épidémies ont sévi. Les décors de l'atteinte collective sont ceux des cités assiégées, selon l'expression originale de Delumeau, pour désigner cet envahissement progressif de la cité. Nous pouvons évoquer un parallèle entre la « prise de corps » (Schmitt, 2001, p. 323) par la maladie épidémique et la ville assiégée. Les artistes tentent par la figuration précise des lieux et les compositions dynamiques, comme par les décors symboliques de traduire cet état violent et pathologique de la cité que nous retrouvons dans toutes les descriptions et les évocations littéraires de Boccace à Camus.

L'iconographie construit alors les épisodes épidémiques légendaires de la peste, ceux des deux visites aux pestiférés de Milan de Charles Borromée (1575-1578), l'épidémie décrite

³²⁴ CF Bases Excel & Access, n°283 & n° 285, n° 286 détails.

³²⁵ CF Bases Excel & Access, n° 181.

³²⁶ CF Bases Excel & Access, n° 177.

³²⁷ CF Bases Excel & Access, n° 195.

³²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 562.

³²⁹ CF Bases Excel & Access, n° 108.

³³⁰ CF Bases Excel & Access, n° 179.

³³¹ CF Bases Excel & Access, n° 564.

³³² CF Bases Excel & Access, n° 159 et détail.

par Manzoni (1629-1633), les dévastations de Rome et de Naples (1656-1657), le choc final de Marseille (1720-1722). En revanche, celle de Londres de 1665 n'est pas représentée dans l'art par ses contemporains ; certaines scènes particulières y renvoient, mais aucune composition générale, aucune scène narrative qui décrit les horreurs de l'épidémie. Les crises de 1679 et 1713 à Vienne ne donnent pas lieu non plus à des scènes représentatives, mais à des tableaux votifs de saints, pour les églises de Saint-Pierre et Saint-Charles Borromée. Nous ne pouvons que constater que les scènes urbaines sont essentiellement italiennes et françaises. Leur fond historique est incontestable, mais on ne peut parler de corrélation réaliste entre les dates effectives des ravages épidémiques et la réalité de la production iconographique des scènes. C'est bien l'imaginaire et la mémoire conjugués qui s'emparent avec le génie artistique des événements et les fixent en images.

A.4.1 – Décors et atmosphères de crise

Les scènes narratives se situent dans des espaces larges, places publiques ou artères urbaines, comme si ces lieux, aux dimensions importantes et ouvertes, permettaient à la fois une exacerbation de l'horreur et des effets épidémiques et la possibilité de multiplier les détails frappants, les gestes particuliers, les pratiques spécifiques des temps de crise.

Ainsi par exemple, c'est Naples en 1656 qui est l'espace pestiféré de l'œuvre de Coppola³³³, et la Place Mercatello (**figure 38**), comme déjà chez Spadaro. Une étude comparative avec les fresques de Serre sur Marseille en 1721 montre des similitudes iconographiques (**figure 39**). Celles-ci bien évidemment peuvent relever de l'imitation picturale, Serre ayant connaissance des œuvres de Naples (Homet, 1987). Cette raison est probable et banale dans l'histoire de l'art, mais elle n'est pas pour autant exclusive d'une autre : au fond, rien ne ressemble plus à une scène de peste dans une cité qu'une autre scène de peste dans une autre cité, même si les trois quart d'un siècle les séparent. Si nous privilégions certains détails de ces œuvres, l'une et l'autre réunissent amas de corps dont nous avons déjà parlé, charrettes et chariots remplis de cadavres, corbeaux ou *monati* occupés au ramassage et débordés, présence des autorités civiles et médicales (nous ne pouvons encore les désigner comme autorités sanitaires à proprement parler jusqu'au XIX^{ème} siècle), agitation générale et mouvements éparés.

³³³ CF Bases Excel & Access, n° 5 et suiv. détail.

Les deux artistes ont par exemple représenté des corps jetés par les fenêtres (**figures 40 et 41**)³³⁴ et des corps étirés ou encore déversés dans les chariots débordants, se renversant sous le poids des cadavres (**figures 42 et 43**)³³⁵. La force et la réitération de ces images traduisent autant les pratiques effectives en temps de peste, que les impressions de débordement des populations et la violence épidémique. Les effets sont d'autant plus saisissants que les artistes ont composé leurs toiles à partir de croquis « pris sur le vif », permettant la reconnaissance nette des bâtiments et des édifices urbains. Ce sont des cités entières qui s'exposent ainsi aux regards dans ces compositions iconographiques, même si les intentions iconiques ne relèvent pas toujours de la chronique picturale (nous analysons plus loin la vision symbolique de l'épidémie). Pour autant, les artistes, dès lors qu'ils veulent rendre la vérité de l'hécatombe et sa violence terrible, situent toujours la peste dans un espace urbain, attesté par le décor variable. Non point que le fléau n'ait atteint les campagnes, mais que la ville elle-même est le lieu catalyseur de tous les ordres comme de tous les désordres, de tous les excès des populations : en nombre, en rassemblement, en mouvement.

Le corps épidémique y apparaît en masse, la souffrance y est collective et la brutalité de la peste ne semble pas laisser de place à la maladie elle-même et à sa temporalité, mais semer la mort pour tous et le chaos général. Tout se passe comme si la ville densifiait le fléau et son impact et la désolation. Il est alors clair que ces spectacles frappaient l'imagination des artistes et les incitaient à la fois à témoigner et à émouvoir, comme à exposer ces corps de la contagion en en sublimant l'horreur.

Le désordre et la panique, les violences et les peurs sont parties prenantes de ces représentations. Les spectacles sont à la fois réalistes et hallucinants, ils mêlent les gestes et les activités spécifiques des temps de crise de la part des contemporains et les pratiques sociales. Ainsi par exemple, les nuages d'aromates et de parfums jetés sur les feux pour purifier l'air des maisons et des rues se retrouvent sur les toiles de Duffaud³³⁶ comme sur celles de Böcklin³³⁷ ou de Zanchi³³⁸, atmosphère étouffante rendue par le *sfumato* de nombreuses œuvres ou les lumières chaudes (Jalabert³³⁹, Negri³⁴⁰, Spadaro³⁴¹). Ces atmosphères tiennent du fantastique et du tragique à la fois en conjuguant pour exprimer le

³³⁴ CF Bases Excel & Access, n° 5 et suiv. détail corps jeté ; CF Bases Excel & Access, n° 213.

³³⁵ CF Bases Excel & Access, n° 5 et suiv. détail chariot & CF Bases Excel & Access, n° 202 à 213 détails chariots.

³³⁶ CF Bases Excel & Access, n° 263 et suiv.

³³⁷ CF Bases Excel & Access, n° 176.

³³⁸ CF Bases Excel & Access, n° 283.

³³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 348.

³⁴⁰ CF Bases Excel & Access, n° 284.

³⁴¹ CF Bases Excel & Access, n° 161.

fonds terrible de ces enfers la chaleur des lumières, le ciel sombre et menaçant (De Troy³⁴²), alors que l'eau obscure du port, au bas d'un des tableaux de Serre³⁴³ semble être le trou noir qui engloutit la population (**figure 44**). Charniers de la démesure et démesure de charniers offrent sur l'épidémie une vision hallucinée et juste, réaliste à la fois.

L'espace urbain pestiféré se retrouve également chez Tiepolo pour Este³⁴⁴, chez Dunstall pour Londres après la peste de 1665 (rare représentation d'une scène située dans cette cité pestiférée et dans laquelle l'artiste insiste sur la fuite des habitants essentiellement), chez Granet³⁴⁵ dont les dessins suggestifs tracent les circonstances du ramassage des pestiférés d'Aix-en-Provence, sans pour autant avoir été lui-même contemporain de l'épidémie provençale (**figure 45**).

Les représentations plus anciennes, ou concernant des pestes plus anciennes, ont également situé l'espace épidémique dans la cité, que cette dernière soit antique, mythique ou moyenâgeuse (retable de Lieferinxe de 1494³⁴⁶, peste à Louvain peinte dans l'église Saint-Jacques en 1578, peste d'Epire de Mignard³⁴⁷, de Rome par Delaunay³⁴⁸, etc.). Cette constante traduit donc bien la dimension collective, plurielle et sociale de l'épidémie dans les représentations et confirme cette caractéristique du corps épidémique pestiféré réel ou représenté.

Dans toutes les scènes de peste narratives, le traitement général des corps, des vêtements, des linges et des linceuls accentue l'impression de déchirement des individus et des corps, du corps social tout entier : tous les traits indiquent les tensions, les efforts, les tentatives de mouvement de fuite ou de sauvegarde.

A.4.2 - Gestes et activités spécifiques : pratiques collectives et comportements mêlés

Ce qui revient le plus fréquemment sur ces images, ce sont les scènes de ramassage des corps, d'évacuation des cadavres. C'est du reste cette pratique qui persiste fréquemment dans les représentations contemporaines naïves chez Bodin³⁴⁹, Ferrara³⁵⁰ ou Tulloch Sharon³⁵¹ ou encore dans les images de bandes dessinées sur la peste à Marseille (dessins de Benoît

³⁴² CF Bases Excel & Access, n° 215.

³⁴³ CF Bases Excel & Access, n° 202, n° 204 & n° 205.

³⁴⁴ CF Bases Excel & Access, n° 76.

³⁴⁵ CF Bases Excel & Access, n° 269 & 270 & 271.

³⁴⁶ CF Bases Excel & Access, n° 422.

³⁴⁷ CF Bases Excel & Access, n° 128.

³⁴⁸ CF Bases Excel & Access, n° 181.

³⁴⁹ CF Bases Excel & Access, n° 477.

³⁵⁰ CF Bases Excel & Access, n° 453.

³⁵¹ CF Bases Excel & Access, n° 575.

Lacou, 2003, T.II). L'une des images les plus significatives à cet égard, est celle de Thiele³⁵² (1747-1803) représentant un déchargement de charrette dans une fosse et la chute des cadavres (**figure 46**). Traitée sans concession, l'image confond linceuls et corps dans le mouvement de chute au fond d'un trou large et visiblement déjà occupé. A droite de l'image, au premier plan, une pelle encore enfoncée dans un amas informe et indéterminé.

Le réalisme de ces images est très présent chez les artistes anglais (Dunstall, Wale, Ward, Thiele, Falcone, et autres gravures anonymes) et les français (Serre, De Troy, notamment), essentiellement donc au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Ces choix iconographiques tiennent en partie à une moindre prégnance du religieux, des œuvres investies par l'idéologie tridentine à des fins de lutte contre l'hérétisme, comme c'est le cas au XVII^{ème} siècle, en Italie et en France essentiellement, nous l'avons vu. La vision réaliste met l'accent sur les pratiques concrètes, les gestes et les dégâts, les faits et les effets de la peste.

Mais les artistes représentent aussi des personnages foudroyés par la maladie (et ce depuis le Moyen-âge), des gestes médicaux et religieux, des gestes de dévouement, de soins, ou encore d'affolement, de délire et de violence. Ainsi sur les chroniques picturales de Serre nous assistons à un véritable documentaire de la vie de la population lors de l'événement. Les plans ont beau être très larges, l'artiste n'a rien laissé au hasard et les détails figuratifs sont remarquables de précision, sans transposition. Au reste, les toiles de Serre ont été transportées roulées par son fils à Paris et ont été le support figuratif de la description de la Grande Peste de Marseille (Vial, 1999)

Ainsi, au premier plan de *La vue du Cours* (**figure 47**), autour des colonnes érigées et qui semblent être seules à se tenir encore debout solidement, toutes les positions des corps foudroyés se retrouvent, tombés dans tous les sens au beau milieu des activités familières des personnages : porter une cruche posée là en attente vaine, un panier et un couffin, des sacs pleins de provisions, des linges. Le quotidien mêle la mort et les activités de survie ou encore les usages banals : une marchande de primeurs, un médecin tâtant le pouls ou examinant les malades, la police urbaine faisant ses rondes, la visite des nobles qui n'ont pas fui dont les chevaux dominant les amas de victimes.

Le désordre et la désolation sont exprimés également dans cette œuvre par le contraste entre l'alignement régulier et harmonieux des bâtiments de la réalisation urbaine récente et admirable du *Cours*, symbole de la puissance économique de la cité, et le débordement, la dysharmonie du spectacle épidémique (**figure 48**). La réalisation urbaine admirable devient

³⁵² CF Bases Excel & Access, n° 14.

monstrueuse, tout se renverse et déborde, la contagion entraîne la corruption du social. La fuite des riches surtout, le blocus du port, la mort enfin paralysent la ville. Les familles expulsent leurs morts, les corbeaux les évacuent, les corps s'entassent sans sépulture. « *Nous avons vu les maris traîner eux-mêmes hors de leur maison et dans les rues les corps de leurs femmes, les femmes ceux de leurs maris, les pères ceux de leurs enfants... témoignant bien plus d'horreurs pour eux que de regret de les avoir perdus* » (Belsunce, 1721, p. 18).

L'ordre est subverti, l'épouvante de ces habitants éperdus qui courent et succombent, s'évitent, se barricadent ou tentent de fuir et supplient (partie droite du tableau, premier plan). Pourtant si l'impression dominante de cette œuvre saisie globalement reste le chaos, certains détails réalistes de premier plan sont significatifs, nous l'avons vu, des tentatives des autorités pour contrôler la situation après un débordement lié à la rapidité et à l'ampleur de la catastrophe. Les toiles de Serre datent de 1721, moment crucial de l'épidémie à son paroxysme et du début de sa décroissance (Bertrand, 1992). La peste a décimé la moitié de la population marseillaise, soit environ cinquante mille personnes (Vovelle, 1979) : la confusion et le désespoir ne sauraient être absents de ces chroniques tragiques. Pourtant, la présence des autorités civiles et religieuses ou médicales traduit les mesures prises à la fois pour lutter contre le fléau et pour assainir la ville. La *Vue du Cours*, à cet égard, a valeur d'un double témoignage : visuel et scriptural. En effet, Serre inscrit sur le bas côté de sa composition une légende identifiant les principaux personnages notables représentés. Il se représente d'ailleurs lui-même, affligé mais actif. La présence des notables, le passage d'un corps de garde parmi les cadavres, l'activité efficace malgré tout des « corbeaux » attestent la subsistance ou la reprise d'un ordre relatif et contribuent à redonner un visage civil à cet espace tragique.

Cette œuvre magistrale de Serre fait écho à celles de Spadaro³⁵³ et de Coppola pour Naples, au XVIII^{ème} siècle, mais aussi à une œuvre plus ancienne, de l'école flamande, gravée par Sadeler (1550-1600) d'après Martin de Vos (1532-1603)³⁵⁴, intitulée *Bella Rerum Caritas Pestilentiae* (**figure 49**).

L'œuvre évoque explicitement les trois fléaux par l'*ekphrasis* qui l'accompagne, procédé traditionnel de la gravure au XVI^{ème} siècle. La conjugaison entre la valeur symbolique de l'image et le souci réaliste doit probablement beaucoup à la spécificité de la peinture et de la gravure du Nord ; mais cette raison n'est pas exclusive d'une autre. En raison de sa nature excessive même et des représentations construites à partir de son vécu comme des croyances et de l'imaginaire collectifs la concernant, la peste s'est prêtée à ces

³⁵³ CF Bases Excel & Access, n° 161.

³⁵⁴ CF Bases Excel & Access, n° 136.

imbrications de deux ordres de représentations (symbolique et réaliste). La réminiscence du texte biblique est claire : la peste, lugubre cavalier de l'Apocalypse (quatrième sceau) accompagne la famine et la guerre. Elle est incarnée par ce cavalier dont l'Enfer est le compagnon, sur un « cheval verdâtre ».

Leur association est récurrente dans l'iconographie comme dans les textes, suivant l'illustration du texte biblique « ... Il fut donné aux quatre cavaliers pouvoir sur le quart de la terre pour tuer par l'épée, par la famine et par les bêtes sauvages de la terre »³⁵⁵. Au reste, les trois siècles de pestilence ont correspondu à trois siècles de conflits dévastateurs (après la Guerre de Cent Ans, les guerres d'Italie, les rivalités entre François I^{er} et Charles Quint, les guerres de religion, la guerre de Trente ans jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle, les troubles de la Fronde puis les guerres sous Louis XIV en France, secouèrent l'Europe). Les artistes comme les soldats se déplacent, nous l'avons vu, et la peste les suit ou les précède. La maladie pressée affectionne particulièrement les voies d'eau, le long des fleuves. Ainsi depuis 1625, de la Seine à la Loire, au Rhin et à la Saône et au Rhône, elle cerne le sud-est de la France, avec l'acmé de 1629 – 1630 (Lucenet, 1985, pp. 109-110).

Violences, éclats, gestes et postures de souffrances et de plaintes, d'affolement et de détresse, tout concourt dans l'œuvre de Sadeler à traduire l'abattement général dû aux calamités et le désordre qui les accompagne. Sur fond de feu (celui de la guerre et le phénomène naturel, comme celui de l'évocation symbolique de la peste associée au feu dévorant traditionnellement), le premier plan de l'image donne à voir les corps dans une distribution éclatée dont l'effet accentue la violence. Les lignes de composition s'entrecroisent, les mouvements des postures sont anarchiques, les têtes et les membres s'entremêlent et s'entrechoquent. La quasi nudité, les muscles saillants, les corps amaigris et les visages émaciés comme les animaux morts et les gestes des nourrissons (bras levés, mains ouvertes), le personnage aux traits torturés dressé derrière le personnage féminin à droite, comme l'homme renversé, bouche et paume ouvertes, saisi dans une contraction du corps douloureux, sont autant de détails traduisant l'horreur, la panique, la destruction.

La population est dispersée au premier plan de la composition comme par un mouvement venant du fond, et n'est pas sans évoquer ici les exodes, les misères, la morbidité chronique. L'image traduit cette conjugaison terrible des fléaux, en écho aux chroniques contemporaines : « *Ainsi la cause d'une peste peut advenir pour avoir usé de mauvais vivres, lesquels engendrent corruption d'humeurs, comme font pauvres gens en temps cher...* »

³⁵⁵ Apocalypse selon Jean, VI, 1-8.

(Colin, 1566). Il est clair que ce qui ressemble à des fanes de carottes que tend le personnage féminin à un enfant, à moins que celui-ci ne lui arrache, traduit la pauvreté et la rareté de la nourriture. D'autant que un autre nourrisson tend ses bras et implore sa mère.

Toujours dans le contexte urbain, l'activité la plus régulièrement représentée et probablement la plus directement significative de la nécessité en temps de crise est celle du ramassage des cadavres. Déjà évoquée dans les scènes narratives précédentes, cette activité peut constituer le sujet principal d'autres représentations : chez Both³⁵⁶, Preti³⁵⁷ ou Wale³⁵⁸ et Blake³⁵⁹, mais aussi sur les nombreuses estampes de Milan³⁶⁰ comme autant de témoignages figuratifs. L'une de ces estampes populaires colorées (dessin réhaussé)³⁶¹, situe un chariot de *monati* devant le lazaret de Milan, en 1630 (**figure 50**).

La gravure de Both situe la sorte de procession du ramassage devant une porte et les murs d'une cité, lors d'une peste du XVII^{ème} siècle (**figure 51**). L'artiste hollandais (V. 1608-entre 1641 et 1649) intitule son œuvre « *La Peste* » et a probablement été témoin de flambées épidémiques dans le sud de la France ou en Italie (il est mort à Venise et est actif à Rome en 1636). Le caractère générique du titre de l'œuvre ne conduit pas l'artiste à une représentation allégorique, mais bien encore à une scène concrète et détaillée de peste. Alors que sur un pont passe une procession de flagellants³⁶², semble-t-il en raison de leur vêtement, portant un cadavre sur une civière, deux personnages déverse un corps, alors qu'une jambe dépasse du bord de l'édifice et que, dessous l'arche, cadavres, agonisants et civière cercueil sont abandonnés. Le traitement graphique ne laisse aucun doute sur la déclinaison des états des corps, allant de l'agonie au délitement et à l'informe de la décomposition en passant par la mort récente.

Une image de ramassage des cadavres se singularise par le traitement humoristique, caractéristique de l'humour noir britannique probablement : elle date du XX^{ème} siècle et

³⁵⁶ CF Bases Excel & Access, n° 429. Cette œuvre appartient à une collection particulière, la collection Gagnière et a été publiée dans l'étude « Les épidémies de peste et leurs souvenirs dans la région vauclusienne » publiée par Gagnière, Avignon, 1941.

³⁵⁷ CF Bases Excel & Access, n° 436.

³⁵⁸ CF Bases Excel & Access, n° 440.

³⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 499.

³⁶⁰ CF Bases Excel & Access, n° 529, 530 et 533 à 538.

³⁶¹ CF Bases Excel & Access, n° 536.

³⁶² En 1260, à Pérouse d'abord, à Rome ensuite, puis dans toute la péninsule italienne, une secte de pénitents s'organisa, qui, tout en chantant des cantiques, se fouettaient en public. Le mouvement s'étendit rapidement à toute l'Europe centrale, particulièrement en Allemagne, en Rhénanie et en Alsace. L'artiste du Nord a donc soit vu ces processions soit eu des réminiscences (la secte elle-même fut condamnée et bannie de France à partir de 1350 et ne devait plus être aussi importante ensuite en Europe) de leurs curieux défilés en manteau à capuchon marqué d'une croix devant et derrière. Au reste l'artiste ici a pris quelque liberté puisqu'il est clair ici que les flagellants sont davantage occupés à emporter les corps qu'à leurs pratiques hystériques fanatiques.

conjugue réalisme morbide et ironie³⁶³. Il s'agit d'une caricature de Gahan Wilson (**figure 52**) représentant un chariot débordant de cadavres conduit par deux croque-morts et accompagnée de la légende suivante : « *Of course, once the plague's done, we're both out of a job* ». L'illustrateur anglais fait certes référence à la peste londonienne de 1665 et à une atmosphère plus que lugubre (nuit, lune, feu, tour) mais également fantastique (geste des cadavres, raccourci des corps des corbeaux, traits exagérément accusés de leurs visages).

Outre le ramassage des corps pestiférés, les artistes ont parfois retenu des détails caractéristiques de certaines conduites ou pratiques sociales en temps de crise épidémique. Ainsi, dans le cadre des mesures de prévention, dans l'enfer d'une cité infestée, un personnel spécialisé, s'annonçait par le son retentissant d'une clochette pour recueillir les malades et les isoler, de gré ou de force, alors que la famille était contrainte de faire quarantaine, souvent à l'extérieur des murs de la ville. En Angleterre, en Normandie, alors que les chariots parcouraient les rues pour y chercher les morts, le sonneur les précédait pour annoncer leur passage. Cette sonnette, ou tintenelle³⁶⁴, est représentée sur une gravure anglaise au titre évocateur de « *Sortez vos morts* » (peste de 1665 à Londres).

Nous retrouvons ce signe dans l'œuvre de Blake³⁶⁵ datée de 1793 (**figure 53**). Il s'agit de l'évocation de la Grande Peste de Londres qui mêle image de mort subite, corps atteint foudroyé et personnage inquiétant armé de cette cloche annonciatrice du malheur, de la séparation, de la mort. Il s'agit de la part de l'artiste très imprégné de symbolisme mythologique et littéraire de donner à voir non une scène générale de peste, avec profusion des cadavres, foule agitée et autre mouvement d'affolement et de détresse, mais par un dessin précis et net, une évocation forte et symbolique des temps épidémiques. Là encore la conjugaison du réel historique et du symbolique fonctionne à plein.

Le dessin est épuré mais le graphisme accentue le caractère tragique du moment ; celui-ci pourrait d'ailleurs être un moment exemplaire, non situé, non daté, mais caractéristique. La cloche menaçante, l'atteinte subite, l'horreur sur le visage sont trois des signes communs de toutes les pestes vécues, image métonymique de la peur et de la contagion.

Les mesures de protection et sanitaires prises font aussi parfois l'objet de traitements picturaux ou graphiques. Ainsi sur une œuvre de Rémond Constant datée de 1636, nous reconnaissons les loges réservées aux pestiférés, à l'extérieur des murs de la ville, Nancy

³⁶³ CF Bases Excel & Access, n° 182.

³⁶⁴ Le London Museum en expose une datant de la Peste de Londres de 1665.

³⁶⁵ CF Bases Excel & Access, n° 569.

(figure 54)³⁶⁶. Cette œuvre actuellement au Musée de Nancy est un *ex voto* autrefois exposée dans l'église des Cordeliers. Elle rappelle le souvenir des épidémies de peste qui ravagèrent la Lorraine, en particulier Nancy en 1630. Dès 1636, un prêtre, Claude Beaujean qui exerçait son séminaire auprès des pestiférés, fit peindre à l'artiste cette œuvre. Il s'agit d'un *ex voto* représentant le vœu fait à notre Dame de Lorette³⁶⁷ (RMN 1992, p. 372).

Figuration réaliste de la ville de Nancy qui occupe le bas du paysage, même si une certaine liberté est prise dans la justesse de la représentation des lieux (approximation décelée par J. Choux, 1972, p. 28). Au premier plan, à gauche, deux médecins soignent les pestiférés à l'écart des remparts de la ville, dans des loges spécifiques. Il s'agit d'un enclos avec une chapelle centrale (enclos de Maréville) où des loges supplémentaires sont construites en temps d'épidémie, en bordure de la forêt. Mais hôpital de Maréville (érigé fin XVI^{ème} siècle) prévoyait déjà des bâtiments destinés à recevoir les pestiférés, modestes loges ou constructions à étage qui s'élevaient le long du mur. Là se trouve le cimetière, contigu à l'enclos de Maréville. Entre la ville et l'hôpital, des panonceaux marquent la limite de la zone réservée aux malades.

Plusieurs groupes de personnages animent le paysage : malades, médecins ou croque-morts. La scène qui nous paraît importante parce qu'elle traduit les pratiques sociales en temps d'épidémie, se situe au premier plan, à droite. Elle est incontestablement plus précise que les autres scènes. Dans un jardin clos de palissades, un médecin soigne un malade dont la chemise est entrouverte. Un autre médecin s'occupe de deux autres personnages agenouillés devant lui. Les deux médecins ainsi que le prêtre sont munis de bâton blanc, sorte de canne blanche, insigne obligatoire dans la région de ceux qui soignaient les pestiférés (ailleurs, il s'agit en général d'une houssine³⁶⁸ d'un peu plus d'un mètre de longueur). En revanche, il semble bien qu'aucune mesure de protection autre (masque et costume particuliers des médecins marseillais par exemple³⁶⁹, ou encore brûle parfum, feux allumés) ne soit attestée

³⁶⁶ CF Bases Excel & Access, n° 159 ou 480 & 481 (détail).

³⁶⁷ La Vierge de Lorette n'était pas particulièrement invoquée pendant les épidémies de peste, mais le pèlerinage italien avait acquis une grande célébrité au XV^{ème} et au XVI^{ème} siècle. En Lorraine, son culte est répandu, notamment par les minimes de Nancy.

³⁶⁸ La houssine désigne une baguette de bois flexible, généralement réalisée en houx, d'une aune de longueur (= 1,182 m.).

³⁶⁹ CF Bases Excel & Access, n° 200 (exemple de costume médecin) & 517 (exemple de masque vénitien de médecin). Dans un de ces traités de peste, Manget contribue à répandre l'habitude de porter le fameux costume protecteur si souvent reproduit dans les illustrations des textes sur la peste. Le plus connu a été imaginé par Charles de Lorme, premier médecin de Louis XIII (bec rempli de parfums et oint intérieurement de matières balsamiques, le manteau, les bottines, les culottes de peau et une chemisette de peau également, le chapeau et les gants de cuir également, armure efficace contre les puces et masque filtrant contre la peste pneumonique. On imagine aisément la peur que provoquaient ces ombres hallucinantes déambulant dans les rues.

par cette représentation. D'une petite maison sortent une femme qui demande protection et bénédiction au prêtre et un homme portant dans ses bras le cadavre enveloppé d'un linceul de son enfant. A quelque distance de cette scène, passe le chariot des morts, recouvert d'un drap orné d'une croix blanche et de crânes sur des tibias croisés.

Outre les pratiques sociales de traitement de la maladie ou de protection, nous avons avec cette œuvre un exemple de l'art au service des donateurs et du symbolique. Il s'agit bien d'un tableau de dévotion, la composition l'indique : alors que la ville malade est reconnaissable au sol, les trois saints liés à la peste (Roch, Sébastien et Charles Borromée) sont représentés dans l'espace médian, disproportionnés par rapport au paysage urbain, alors que la Vierge de Lorette, au dessus de la Santa Casa, est supportée et enlevée par des anges et entourée de séraphins dans les cieux (iconographie traditionnelle de Notre-Dame de Lorette). Il s'agit bien là d'un agencement traditionnel des *ex voto*, les saints occupant, de fait, l'espace médian de la toile, comme ces médiateurs spéciaux symbolisant l'intercession pour la protection de la ville. La répartition des espaces est investie de sens symbolique. Le donateur, Beaujean, a fixé le thème iconographique (celui qui avait déjà été fixé à l'orfèvre chargé de réaliser le plan en relief de la ville de Nancy pour être envoyé au sanctuaire de Notre-Dame de Lorette en Italie pour la cessation de la peste et qui ne fut pas exécuté avant 1658, Choux, 1972, p. 24). Il est évoqué explicitement sur une inscription que porte l'un des anges, à gauche, mais c'est également lui qui est représenté dans la scène du bas de la toile, comme l'indiquent les initiales C B I qui se lisent à ses pieds et c'est également son portrait que l'artiste a choisi pour donner visage à Saint-Roch (les trois lettres C B I se lisent aussi sur le revers de son vêtement, RMN, 1992, p. 372).

Enfin, le statut des artistes, que nous avons évoqué dans la partie traitant du contexte historique et culturel de cette période, trouve ici une illustration exemplaire : Rémond Constant (v. 1575-1637) était au service du Cardinal de Lorraine, animait probablement un atelier de peinture et avait une clientèle essentiellement formée par les institutions religieuses, comme le montrent ses contrats (notices biographiques, RMN, 1992, p.90).

Certaines œuvres de peste, plus rares, mettant en scène des pratiques courantes présentent un traitement pictural et anecdotique original. Ainsi par exemple, les artistes anglais du XIX^{ème} siècle, tout en reprenant les actes et les gestes habituels en période d'épidémie, en évoquant souvent la peste de Londres en 1665, saisissent des moments très particuliers. Poole Paul Falcone (1807-1879)³⁷⁰, Thiele (1747-1803)³⁷¹, Ward (1816-1879)³⁷²

³⁷⁰ CF Bases Excel & Access, n° 18, 18b, 19.

ou Topham (1838-1924 ou 1929)³⁷³ optent pour des représentations très réalistes et anecdotiques : images plus individualistes de familles durant l'épidémie londonienne, de personnages historiques (Solomon Eagle prêchant pour Thiele et Poole Paul Falcone) ou de victimes mais sans excès d'amas de cadavres, sans foule dans de grands espaces assiégés par la peste.

L'œuvre de Topham, *Délivrée de la peste de Londres en 1665*, mérite que nous nous y arrêtions. Elle date de 1898 et évoque une scène très particulière de sauvetage d'une jeune fille par la fenêtre d'un immeuble (**figure 55**). L'Angleterre protestante s'est abstenue de produire des tableaux de peste, même séculiers, probablement en raison de son aversion pour l'art religieux (Boeckl, 2000, p. 144-145). Il semble que l'Angleterre puritaine attribue la faute du fléau aux pauvres et non à la communauté toute entière, aux individus plus qu'à la société dans son ensemble. Cependant, à la fin du XVIII^{ème} siècle, certains artistes créèrent des sujets de peste liés le plus souvent à un regain d'intérêt pour la peste londonienne. Les stéréotypes picturaux traditionnels manquaient, mais les artistes disposaient d'images gravées et eurent tendance à sélectionner des scènes particulières.

La principale source de Topham était un extrait du célèbre agenda de Samuel Pepys qui relate que le 3 septembre 1665, un sellier se plaint d'avoir tout perdu dans la tourmente de la peste, sauf une fille. Alors qu'il était avec sa femme enfermé dans leur maison en quarantaine, il avait organisé le sauvetage spectaculaire et illégal de son enfant avec l'aide d'un ami. Il s'agissait de lui permettre de s'enfuir hors de la ville. C'est cette anecdote que figure l'image de cette jeune fille blonde, descendue d'un balcon dans la rue. La mère abandonne la petite fille entièrement nue, avec douceur, dans les bras d'un homme habillé de noir. La scène insiste sur le caractère émouvant des regards croisés de la mère et de sa fille, alors que dans la rue, à côté de l'homme en noir, se tient une jeune fille plus âgée qui porte une nouvelle tenue vestimentaire pour l'enfant sauvée. Sorte de moment suspendu, dramatisé par la présence d'un personnage recroquevillé dans la rue qui rappelle les malades, les agonies et les souffrances de la population.

Certains détails sont également révélateurs des situations et des pratiques courantes : la croix qui marque la maison contaminée, l'ancre comme emblème religieux gravée en pierre sur le mur. Nous pouvons alors interpréter de façon symbolique ces éléments de la composition comme destinés à évoquer les trois vertus chrétiennes : foi (la croix), espérance

³⁷¹ CF Bases Excel & Access, n° 12 – 17.

³⁷² CF Bases Excel & Access, n° 7 – 9.

³⁷³ CF Bases Excel & Access, n° 10.

(l'ancre) et la charité (acte de sauvetage). Christine Boeckl remarque à juste titre que même l'Angleterre protestante et iconophobe des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles représente des allégories (personnages correspondant à la foi, l'espérance, la charité, le repentir, l'humilité et autres) sur les feuillets de santé ou encore sur les faire-part officiels de décès (Boeckl, 2000, p. 149). D'autres détails sont à interpréter en termes réalistes contemporains : la reconstitution minutieuse des costumes, des panneaux gravés et des fenêtres en vitraux. Alors que le corps descendu n'est pas un fait original des scènes de peste, il est ici davantage lié aux contraintes de la quarantaine que rejet violent des cadavres. Reste que l'herbe soigneusement peinte entre les pavés du sol évoque l'abandon et la désertion des rues habituellement agitées par le commerce et la vie citadine. De fait, la plus part des londoniens riches et la Cour avait quitté la ville dès les premiers signes de la maladie.

Pour autant il semble que l'artiste ait été davantage attaché à l'intérêt sentimental et humain de l'heureux dénouement de la nymphette sauvée qu'à l'hécatombe collective que constituait la peste sur la cité. Les couleurs pastels, le caractère anecdotique et la précision du détail relèvent davantage du montage sentimental que d'une scène tragique. Cela dit, le thème du sauvetage ou de la protection des enfants est traditionnel depuis Raphaël et *La Peste en Phrygie*, véritable archétype des scènes d'épidémie.

Enfin, parmi les scènes liées à des activités spécifiques aux temps de crise, en des lieux déterminés et des moments particuliers, certains artistes ont représenté des pratiques de pénitence qui accompagnaient les épidémies : outre les processions, une gravure évoque la peste et les actes de contrition qui lui sont liés, notamment à Genève³⁷⁴ (in « *Le jeûne genevois* », Chaix, 2001, Tribune de Genève du 5 septembre). Le jeûne, à cet égard, est à comprendre comme acte de pénitence et de contrition et s'inscrit par conséquent également dans les attitudes et les croyances sociales liées à la peste. La gravure anonyme de 1530 réunit les éléments traditionnels des scènes narratives, corbeaux et ramassage, corps agonisants et cadavres, gestes de supplication, et constitue une évocation très intéressante illustrant ces pratiques de culpabilisation et d'expiation. Dans les cantons protestants (Berne, Zurich, Bâle) des jeûnes étaient institués chaque fois que les circonstances l'exigeaient. La peste à Bâle en 1541, à Berne en 1565 et 1577 occasionne des jours de contrition par les Gouvernements de ces cantons. En faisant pénitence, les survivants témoignent de leur humilité envers Dieu et réclament aussi sa clémence. Au reste, c'était les mêmes motivations qui, lors des disettes (celle de Zurich en 1571 par exemple), décidaient les populations à

³⁷⁴ CF Bases Excel & Access, n° 473.

jeûner et les autorités à le décréter. Au XVII^{ème} siècle ces pratiques se poursuivirent, durant la guerre de Trente Ans, la peste et les cataclysmes divers (Baehler, 1928).

C'est une scène d'expiation publique à Marseille pendant la peste que représente le graveur Del Martinel³⁷⁵ au XVIII^{ème} siècle accompagnée d'un texte édifiant sur la désignation des coupables (extrait du « *Satyricon* » de Petrone³⁷⁶). La scène renvoie à l'Antiquité d'une cité et à la stigmatisation d'un bouc émissaire (le *pharmakos* hellénique) associée à une pratique de dévotion : « *Toutes les fois que Marseille était désolée par la peste, un de ses plus pauvres habitants se dévouait pour le salut de tous, à la condition d'être nourri pendant une année entière des mets les plus délicats, aux frais du public. Ce terme révolu, on lui faisait faire le tour de la ville, couronné de verveine et revêtu de la robe sacrée ; on le chargeait de malédictions, pour faire retomber sur sa tête tous les maux de la ville ; et il était ainsi précipité dans la mer* ». C'est ce moment du sacrifice lié à la peste, que représente la gravure (**figure 56**).

Outre ces scènes de pratiques rituelles, des fêtes contemporaines ou qui succédaient aux épidémies furent également représentées parfois : celle de Migette³⁷⁷ (1802-1884) par exemple, représente, à Metz, les Messins décimés par la peste qui combattent le mal en se livrant à des réjouissances publiques ordonnés par les Seigneurs Treize locaux. Cette réalité sociale festive est prégnante (Brossollet, 1972, pp. 19-22) en Europe où elle a rencontré la faveur populaire et a largement survécu à l'extinction de la maladie.

Le Jeu de la Passion d'Oberammergau en Haute-Bavière a lieu tous les dix ans depuis 1634 avec un texte modifié plusieurs fois, alors que les autres Jeux de la Passion ont eu moins de constance en Europe. Celui d'Oberammergau est lié au vœu de peste de 1633. A Fréjus également, dans le Var en France, la Bravade est célébrée depuis 1480 et l'épidémie de peste qui ravagea la contrée ; cette fête est dédiée à Saint François de Paule, représenté par Rubens³⁷⁸, qui en débarquant à Fréjus en 1483 pour se rendre auprès de Louis XI, fit la promesse de protéger la ville. La peste de Fréjus représentée par Parrocel au XVIII^{ème} siècle renvoie donc à cet épisode³⁷⁹. De fait, celle-ci fut épargnée par les grandes vagues épidémiques suivantes (1629 et 1720 en Provence) et la population l'interpréta comme le signe évident de la protection du saint³⁸⁰. Une procession votive fut ainsi instituée en

³⁷⁵ CF Bases Excel & Access, n° 253.

³⁷⁶ Nous conservons l'orthographe du texte original, traduction de Reguin de Guerle, cap. CII.

³⁷⁷ CF Bases Excel & Access, n° 497.

³⁷⁸ CF Bases Excel & Access, n° 434. Cf. 4^{ème} Partie, analyse I, B.

³⁷⁹ CF Bases Excel & Access, n° 167.

³⁸⁰ Archives de Fréjus, série BB1, folio 87 ; vœu du 20 octobre 1720.

reconnaissance à partir de 1629, laquelle s'inscrit dans une cérémonie avec danses, musiques, rituels religieux et scène de représentation commémorative de la rencontre du saint avec la vieille femme esseulée lors de son débarquement à Fréjus. Si les processions considérées comme étant des manifestations des plus agréables à Dieu furent multipliées par temps de peste jusqu'au XVI^{ème} siècle, les municipalités les interdirent en ayant pris conscience empiriquement du danger qu'elles représentaient. Aussi, c'est fréquemment à la suite d'un vœu que les conseils de ville fixèrent des dates de procession et de fête annuelles à la gloire souvent d'un des saints thaumaturges de la peste.

Le théâtre et la peste, hors du champ théorique poétique d'Artaud, se conjuguèrent concrètement un peu partout en Europe (Beaune, Lyon en 1506, La Maurienne en 1564, Lanslevillard en 1567, Sollières en 1630 pour les fêtes françaises, Lucenet, 1985, pp. 198-206) dans les « Mystères » codifiés (ceux de la Passion ou ceux des saints prophylactiques, pour détourner le fléau). Nous reconnaissons là le caractère particulièrement spectaculaire et fantastique de ces scènes de peste hallucinantes et peut-être la nécessité cathartique de ses représentations, qu'elles soient théâtrales ou picturales. La peste se donne à voir et se met en scène, elle expose les corps et objective les peurs. Ces manifestations festives étaient liées à la piété avant tout, mais, une fois les épidémies passées, certaines naissaient également pour donner libre cours à la liesse générale, à la célébration de la vie et au soulagement provoqué par le retrait de l'ombre portée de la mort générale. Les artistes ont alors laissé des témoignages de ces moments d'affirmation de la vie et des réjouissances post crise, moments de débordements à tous égards (la frénésie de vie, la nuptialité redoublante, parfois même en pleine épidémie, la forte immigration post-épidémique, etc.). Léo Schnug (1878-1933) dans un cycle sur la peste daté de 1904 perpétue le souvenir des pestes alsaciennes (plus largement de l'Europe du Nord au Moyen-âge) en représentant un *Cortège de fête à la fin de l'épidémie*³⁸¹ (**figure 57**). Il s'agit d'une sorte de procession d'enfants semant des fleurs (roses ?) au sol, celles-ci semblant se transmuier en crânes au fur et à mesure de leur marche. Schnug vivait dans un monde étrange très imprégné d'archéologie et de romantisme, teinté de Jugendstil, avant que la maladie ne le fasse sombrer dans la folie. Il savait mettre la vie et le mouvement dans des œuvres attirantes à l'aquarelle ou à la gouache lumineuse. Ses images sont parfois hallucinantes, et le thème de la peste s'inscrit dans une sensibilité au morbide, aux situations extrêmes, à la mort.

³⁸¹ CF Bases Excel & Access, n° 496.

Un poème de Pouchkine, *Le festin pendant la peste*, évoque ce renversement étrange que l'on perçoit sur certaines représentations de la mort en la vie, du désespoir en la joie, comme traces convulsives et conjuratoires de la destruction : « *Protégeons-nous contre la peste / Comme contre l'espiègle hiver ! / Brûlons des feux, versons du vin / Noyons nos esprits dans la joie / Puis, festins et bals mis en branle / célébrons l'empire de la peste.* »³⁸².

Les repas funéraires en temps de peste sont répandus dans l'Europe de l'Est, en Roumanie et Tchéquie notamment, liés à des pratiques médicales et à des traditions populaires magiques (passage par « *la chemise de la peste* », objet magique substitut de la personne pestiférée et personnifiant le démon de la peste mais également, conformément au principe d'ambivalence, ayant une fonction bénéfique, mise à profit sous la forme d'un épouvantail, d'un rite de passage et d'amulette : Cordun, 1968³⁸³ ; Eliade, 1970).

Ces festins et ces cérémonies n'ont pas en eux-mêmes fait l'objet de représentations (du moins à notre connaissance et selon notre corpus, sachant que des gravures, des vignettes populaires en attestent, notamment en Roumanie, en Russie, dans les Balkans) mais, ont certainement influencé certains détails de représentations de peste dans ces régions. Notamment les images du « Cycle de la Mort » de Jenewein³⁸⁴ qui allient fête, exultation et mort, dévastation par l'épidémie.

Il est clair que ces pratiques rituelles abolissent pour un temps les différences et les dissensions politiques, sociales, religieuses dans l'acte collectif de commémoration qui renoue en le confortant le lien social et renforce la cohésion de la population comme l'affirmation de la puissance de la restauration de la vie sociale. La force de la croyance et de la pratique collective renouvellent le sentiment d'appartenance de la population à une histoire commune, comme la peur et la superstition qui persistent. Selon celles-ci, par exemple, à Fréjus, si la Bravade était abandonnée la peste reviendrait. Ces croyances constituent encore aujourd'hui le ciment social des Fréjusiens. Il en est de même en Belgique (Ham-sur-Heure) durant la fête de Saint-Roch (depuis la peste de 1638), lors de la « Marche militaire Saint-Roch ». La retraite aux flambeaux du soir réunit croyants et incroyants au salut de la relique et la vieille terreur de la peste hante encore les foules aujourd'hui attachées à renouveler par ces actes

³⁸² Cité par Lucenet, 1985, p. 250.

³⁸³ Communication personnelle par Jacqueline Brossollet du texte manuscrit traduit de Val Cordun, *Types et fonctions de « La chemise de la peste » en Roumanie*, extrait de « La Mère Voyageuse » : Personnification et exorcisation de la peste dans la zone des Portes de Fer, communication présentée au XXIIème Congrès International d'Histoire de la Médecine, Bucarest, 1968. Nous reviendrons plus en détail sur cette figuration métaphorique de la peste en « Mère Voyageuse » et vieille femme, lors de notre étude du corps de la peste elle-même.

³⁸⁴ CF Bases Excel & Access n° 509 & 501.

collectifs festifs fervents les moments difficiles de l'histoire de leur collectivité, mais aussi, certainement, à exprimer par là de façon cathartique quelque peur profonde, persistante et inconsciente.

A.4.3 : Les lazarets comme lieux de peste effectifs

L'espace général de la cité atteinte, celui des populations et de leurs pratiques particulières en temps de crise épidémique occupent la plus part des scènes de peste. Les pouvoirs publics édictèrent des règlements spécifiques répondant à la volonté triple de se protéger, de maintenir l'ordre et d'assainir la cité. Des Consignes sanitaires aux lazarets (Morachiello, 1979 ; Panzac, 1986), des quarantaines aux Infirmeries, de l'exclusion des mendiants (Hildesheimer, 1993) au *Grand Enfermement* (Foucault, 1975), les autorités s'efforcent d'agir efficacement. Si la « maladie pressée » occupe tout l'espace, il est pourtant des lieux de prédilection qui concentrent les malades : les lazarets.

Les artistes désireux de répondre aux commandes officielles des pouvoirs publics ou religieux trouvent dans ces lieux des décors propices à rendre les atmosphères délétères et morbides. Certains lazarets historiques sont immortalisés par l'iconographie (Acquapendente en 1549 par Tintoret³⁸⁵, Milan en 1630 plusieurs fois représenté³⁸⁶ et notamment par Lanzani³⁸⁷) mais d'autres sont reconstruits par les artistes sans être situés géographiquement, leurs représentations sont plus imaginaires (œuvres de Chodowiecki³⁸⁸, Goya³⁸⁹, Géricault³⁹⁰, Gros³⁹¹, notamment). Ce qui importe alors, plus que le témoignage historique, c'est le caractère emblématique de cet espace de la mort, lieux de santé transformés en caveaux trop souvent, tant pour les malades que pour le personnel sanitaire. Nous constatons du reste que ce sont les oeuvres créées après les dernières épidémies, oeuvres du XIX^{ème} siècle surtout, qui retiennent cet espace non situé du lazaret comme lieu métonymique de la peste.

Le caractère collectif et social de ces lieux prédomine d'ailleurs, traduisant l'impact collectif et spectaculaire de la crise, alors que très peu d'œuvres sont intimistes. Celle de Picot (1786-1868), *Episode de la peste de Florence*, datant de 1839 est une des rares images de scène intime, pieuse, dans un intérieur privé³⁹².

³⁸⁵ CF Bases Excel & Access, n° 560.

³⁸⁶ CF Bases Excel & Access, n° 533 à 535.

³⁸⁷ CF Bases Excel & Access, n° 195.

³⁸⁸ CF Bases Excel & Access, n° 562.

³⁸⁹ CF Bases Excel & Access, n° 179.

³⁹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 564.

³⁹¹ CF Bases Excel & Access, n° 304, n° 546 (esquisse).

³⁹² CF Bases Excel & Access, n° 108.

L'œuvre de Goya (1746-1828)³⁹³ est d'autant plus intéressante qu'elle fait partie de ce rare corpus hispanique des œuvres de peste (**figure 58**). Elle a été exécutée vers 1802 et ne situe pas cet *Hôpital de pestiférés* concrètement, mais par un titre générique, et un sous-titre qui l'est encore davantage : *L'horreur de la peste*. La prédilection de l'artiste pour les sujets réalistes et violents, les drames politiques et sociaux peuvent expliquer son choix du sujet. Son décor est voûté, la lumière provenant d'une fenêtre en fond médian de toile. Ce choix de direction de la lumière accentue la dramatisation par un effet de contre jour sur les corps, au sol. On distingue pêle-mêle des cadavres décomposés (à gauche et au premier plan), des agonisants (au centre et à droite), des personnages masqués, un autre féminin, prostré et le regard halluciné (à droite, très éclairé). La composition des corps très éclatée rend cette impression de morbidité prégnante, l'atmosphère délétère étant encore accentuée par la sobriété du lieu et le caractère épuré (des corps, une voûte, une fenêtre seulement).

Le lazaret de Géricault³⁹⁴ (1791-1824) est également désigné par une appellation générique : *Les Pestiférés* (**figure 59**), mais aussi « Scène de peste » ou encore « Scène de Pestiférés »³⁹⁵. Il s'agit d'une esquisse qui date probablement de la dernière période de l'artiste. Le décor est également austère, avec une ouverture en fond de composition, décalée légèrement sur la gauche et ouvrant sur un paysage indéfini. La lumière en revanche arrive par le haut, en une diagonale qui éclaire un groupe de corps, partiellement nus ou entourés de lindeux. Les traits et quelques détails (coiffe d'un personnage, chevelure d'une femme) peuvent faire penser à une orientalisation de l'image.

Moribonds et cadavres se côtoient et sont regroupés dans un coin de la pièce, un personnage dresse ses bras en signe de supplication et de prière, d'autres semblent somnoler ou être déjà morts (une femme au premier plan, allongée). Selon la tradition classique l'artiste a incarné dans chaque personnage diverses attitudes psychologiques, l'abattement du personnage au fond, le désespoir de celui qui élève les bras dans un geste de supplication désespérée, la résignation lucide du vieillard enfin. C'est un décor misérable, les corps à même le sol sur de la paille, les murs décrépis, la pièce nue. Des cordes pendent sur la paroi de droite ; on sait que les morts étaient tirés par des cordes, comme le montre également un dessin très précis de Ludovico Burnaci sur *L'hôpital des pestiférés à Spittelau* pendant la

³⁹³ CF Bases Excel & Access, n° 179.

³⁹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 564. L'œuvre appartient à une collection privée, la collection G. Renand (cliché Giraudon).

³⁹⁵ Une autre œuvre de Géricault, autre « Scène de peste » fait l'objet également d'un autre titre : « Scène de la guerre grecque pour l'indépendance » dans la désignation du Virginia Museum of Fine Arts (The Williams Fund, 1959), cette scène a été rapprochée par les historiens de l'art de l'esquisse « Scène de Pestiférés » dont nous parlons ici.

peste de Vienne en 1679³⁹⁶. Géricault dans le sens du mouvement romantique (Chaudonneret et al., 1995) a traité cette scène comme un groupe emblématique de victimes du fléau : sorte de figure picturale synecdoque d'une humanité souffrante et abattue, en proie au malheur. La peinture romantique qui privilégie le réel qu'elle rend expressif sur le beau idéal ne pouvait qu'être sensible à cette détresse des hommes confrontés au mal. La violence de la mort, renforcée par le clair-obscur est révélée par le regard lucide de l'artiste qui poursuivait l'ambition d'exprimer les épisodes tragiques de son époque (notamment le siège de Missolonghi de 1822 que l'historien d'art Lorenz Eitner rapproche de cette œuvre, cat. Exp. 1971-72 ou encore l'annonce par le *Constitutionnel* du 9 août 1817 qui indiquait que l'envoyé du « Kan de Bucharie » était mort de peste le 22 juin de la même année dans une maison retirée, en compagnie de quelques serviteurs³⁹⁷) et qui a probablement trouvé dans le thème de la peste un support pertinent.

C'est également un décor de lazaret oriental de fortune qui constitue le décor de l'œuvre de Gros³⁹⁸ (1771-1835) datée de 1804 et immortalisant l'épisode de *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, le 11 mars 1799*. Nous reviendrons en détail sur cette composition dont la portée politique est majeure dans la *geste* napoléonienne, mais là encore, le lieu est traité avec sobriété, les voûtes de l'architecture orientale, le sol et la lumière chaude et poussiéreuse laissent place aux personnages, éléments déterminants de la composition. Là encore également l'éclairage dramatique et la composition très travaillée et suggestive, le mélange de force et d'élégance des gestes inscrivent cette œuvre dans le premier romantisme.

Enfin, appartenant au cycle de la Mort de Max Klinger (1857-1920) et créée en 1903, *La Peste* installe un décor d'hôpital-lazaret particulier³⁹⁹ (**figure 60**). La modernité est sans doute responsable de ce choix iconographique : intérieur d'une salle d'hôpital avec des lits, une infirmière religieuse et des malades. L'impression dominante est celle de l'affolement, dû semble-t-il à un courant d'air, souffle dont la violence a ouvert brutalement la fenêtre et permis d'entrer à un oiseau noir menaçant. Certes la peste est ici traitée médicalement, normalisée par le décor, socialisée dirait-on au sein de l'institution mais elle est traitée picturalement comme une maladie étrange, terrifiante (expression des visages et oiseau noir de mauvais augure, comme débordement et impuissance affolée de la religieuse) dont la force

³⁹⁶ CF Brossollet & Mollaret 1965, p. 52, image p. 53.

³⁹⁷ Ces indications de détail sont extraites de la notice 131 du catalogue « Tout l'Oeuvre peint » de Géricault.

³⁹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 304.

³⁹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 393.

de pénétration est terrible et radicale. L'atmosphère lugubre fait de cette salle d'hôpital-lazaret un tombeau.

A.4.4 : Espace imaginaire des ruines et décor d'architecture

Les lazarets renvoient à des espaces sanitaires plausibles en temps d'épidémie, sinon réels et situés géographiquement et historiquement, du moins ayant réellement existé. Ils participent des représentations figuratives réalistes des épisodes de peste.

Il est pourtant un autre type de décor relativement fréquent dans les images relatives à la Contagion : celui des ruines. Cette particularité renvoie évidemment davantage à l'élaboration symbolique des représentations, les ruines étant un thème très connoté et très familiers de l'iconographie occidentale. Les vestiges du passé, les débris d'édifices, les fragments d'architectures constituent des éléments répétitifs des œuvres de peste. Il serait facile d'y voir un discours pictural redondant sur la fuite du temps, signification qui peut s'imposer pour certaines œuvres mais qui ne saurait avoir de rapport fondé avec la peste. Les ruines se sont progressivement infiltrées dans des thèmes iconographiques, où, *a priori*, elles ne s'imposaient pas (Barral I Altet, 2003, p.755-756). Sans entrer dans le détail de leurs multiples significations, il nous semble nécessaire de retenir trois justifications dominantes à ce choix de décor de certaines scènes de peste.

D'une part une raison esthétique et culturelle à la fois, l'influence romaine étant déterminante dans les peintures religieuses et d'histoire notamment au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles (le regain d'intérêt pour l'Antiquité, les recherches archéologiques depuis le XV^{ème} siècle et surtout à la Renaissance dans la capitale latine renouvèlent la tradition « ruiniste » dans la peinture). Elles apportent stabilité et pittoresque dans le décor, une touche d'authenticité et une dimension temporelle. D'autre part, elles sont liées, dans le cadre de scènes d'histoire religieuse, à l'intention de souligner l'opposition entre le monde païen des idoles et le monde chrétien. Or, nos représentations de la peste, on l'a vu, sont largement tributaires du sentiment religieux et de la croyance dominante. Enfin, comment ne pas évoquer un sens plus métaphorique et métaphysique à la fois, celui d'un monde ou d'une société vulnérables, détruits régulièrement, menacés de ruine par les crises épidémiques, entre autres ?

De fait, nombre de représentations iconographiques de scènes de peste ont pour décor, soit des ruines monumentales (temples, édifices civils, fortifications ...), soient des

lieux urbains délabrés (lazarets, caveaux de fortune...) ⁴⁰⁰. Nous ne saurions les relever toutes, mais parmi celles auxquelles nous avons déjà fait référence, certaines sont exemplaires de cet usage pictural des ruines : ainsi les œuvres de G. Zumbo ou de J. Zick, au XVIII^{ème} siècle, qui mettent en scène des sortes d'utopies tragiques. Pestes de nulle part, de partout et de toujours à la fois, elles manifestent le désordre et l'hécatombe des populations, des affaires humaines comme des espaces humains. Parmi les motifs picturaux des scènes de peste le motif du décor de ruines (Temple d'Asdod chez Poussin, blocs de pierre, rempart et fortifications de Naples chez Giordano pour les œuvres situées historiquement et géographiquement) est récurrent et dit à la fois le triste privilège de l'urbanité comme lieu de concentration des populations et de promiscuité des individus comme l'implacable constat de l'impuissance et de la vulnérabilité des constructions humaines ⁴⁰¹.

Ces représentations constituent des espaces métaphoriques qui expriment non seulement la destruction effective de la ville mais également l'effondrement de l'édifice social, la société « ruinée ». On retrouve ce discours chez Volney (1821) lorsqu'il explique que la cause principale des maux des sociétés provient de la conjonction de l'ignorance et de la cupidité qui ont violé la morale sociale. Les ruines ont ainsi une valeur d'attribut symbolique (Junod, 1983) - celle du *memento mori* - comme le signifie Hubert Robert lorsqu'il peint la Grande Galerie du Louvre en ruines ⁴⁰². Elles illustrent et traduisent bien la conséquence du mal physique sur le mal social.

Dès lors, le fond en ruines des scènes de peste est un motif significatif devenu familier. *La Peste en Phrygie* de Raphaël ⁴⁰³ dont nous avons vu qu'elle constitue une image-source a inauguré les deux éléments d'architecture les plus représentés : une colonne classique tombée et une voûte de pierre. Nous retrouvons ces éléments soit dans les architectures de lazarets (Zick ⁴⁰⁴, Goya ⁴⁰⁵, Gros ⁴⁰⁶, par exemple) soit comme décor des scènes de peste classiques chez Poussin ⁴⁰⁷, Sweerts ⁴⁰⁸, Jalabert ⁴⁰⁹ par exemple, soit mêlés

⁴⁰⁰ Mignard, Poussin, Giordano, Zumbo, Zick, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, ont mis en scène des pestiférés dans de tels lieux, imaginaires mais de facture réaliste : *La peste d'Epire* (Gravure d'Audran, d'après Mignard, XVII^{ème} siècle), *La peste d'Asdod ou Peste des Philistins* (Poussin – 1630), *San Gennaro libère Naples de la peste* (Giordano après 1660), *La Pestilence* (Zumbo XVIII^{ème}), *Die Pest* (Zick, fin XVIII^{ème}) ; nous avons étudié ces œuvres à propos d'autres critères.

⁴⁰¹ Ces représentations renvoient à la thématique plus générale des Vanités qui, au XVII^{ème} siècle essentiellement, mais aussi à l'époque baroque, conjuguent confrontation au mal et pouvoir de l'illusion et du divertissement (Chevé, 1992).

⁴⁰² 1796, Paris, Musée du Louvre.

⁴⁰³ CF Bases Excel & Access, n° 327.

⁴⁰⁴ CF Bases Excel & Access, n° 291.

⁴⁰⁵ CF Bases Excel & Access, n° 179.

⁴⁰⁶ CF Bases Excel & Access, n° 304.

⁴⁰⁷ CF Bases Excel & Access, n° 273.

aux architectures des cités dans une inspiration libre et plus fantaisiste (Giordano⁴¹⁰, Zumbo⁴¹¹, Delaunay⁴¹²), soit dans des compositions décoratives utilisant les voûtes classiques comme des éléments d'architecture ecclésiastique, chez Mignard⁴¹³ dans une œuvre à la gloire de Saint-Charles Borromée, donnant la communion aux pestiférés de Milan, et peinte en 1647.

D'une façon générale, les éléments de décors architecturaux renvoient à des dimensions historiques, mythiques (Antiquité, Bible, monuments effectifs des cités comme Rome ou Milan) et confèrent donc aux scènes de peste une ampleur et une solennité tragiques. L'espace de la peste est imposant, voire grandiose : chez Audran (1640-1700), d'après Mignard⁴¹⁴, Sigismond Caula (1637 - 1713)⁴¹⁵ ou Poussin⁴¹⁶ parce qu'il renvoie à l'horizon antique ; dans une œuvre anonyme de la fin XVI^{ème}, début du XVII^{ème} siècle⁴¹⁷, ou chez Négri⁴¹⁸, Zanchi⁴¹⁹ ou encore Giordano⁴²⁰, pour ne retenir que les plus marquantes, parce qu'il renvoie à l'espace urbain monumental.

Reste que le contraste est saisissant entre la solidité, la pérennité relative de ces édifices de pierre et la fragilité des corps humains comme de la société humaine. Les ruines, en ce sens, symbolisent à la fois la puissance et l'effritement, la solidité passée et la vulnérabilité aux atteintes et, dans ce registre, traduisent métaphoriquement les constructions sociétales. Au cœur des cités monumentales, lorsque la peste s'imisce, les édifices s'effondrent ou demeurent vides, désertés et désaffectés.

Synthèse :

L'hécatombe, pathologie collective et crise réelle ;

Le cas exemplaire de La Grande Peste de Marseille en 1720-1722 et de sa représentation par Serre.

⁴⁰⁸ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁴⁰⁹ CF Bases Excel & Access, n° 348.

⁴¹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 287.

⁴¹¹ CF Bases Excel & Access, n° 290.

⁴¹² CF Bases Excel & Access, n° 181.

⁴¹³ CF Bases Excel & Access, n° 163a.

⁴¹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 128.

⁴¹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 102.

⁴¹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁴¹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 59.

⁴¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 284.

⁴¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 285.

⁴²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 287.

Quelque soit les lieux qu'ils donnent à voir, les tableaux d'épidémie montrent une société malade. Ces représentations des corps de la contagion extériorisent la maladie et le mal collectifs et construisent iconographiquement le corps épidémique, par les images de cadavres et de malades, de gestes et de conduites, de pratiques et de décor.

C'est peut-être ce qui explique que les images dominantes soient des scènes de l'horrible, allant de l'atteinte massive à la corruption et jusqu'à la décomposition des corps malades et du corps social. Le débordement et la profusion des corps comme des détails que donnent à voir la plus part de ces grandes scènes, chroniques figuratives de l'épidémie, pourraient donner l'impression d'un flot désordonné d'images, mais cette accumulation recrée pourtant la tragique cohérence du vécu épidémique.

Il est clair alors que l'iconographie de l'hécatombe permet de synthétiser ces représentations : la mort en masse, l'impossible échappée hors la fuite, le délitement général et l'effondrement par les secousses épidémiques. La peste comme événement collectif et pluriel se manifeste aussi iconographiquement par ses effets sur les populations et leurs cités. Exceptées une œuvre du XVII^{ème} siècle : celle de Vouet⁴²¹ qui ne met en scène qu'un seul corps pestiféré béni par un moine, et quelques œuvres du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : Böcklin (1827-1901), Jenewein (1857-1905) et Schnug (1878 – 1933) qui figurent également un seul corps foudroyé dans une rue selon un procédé de réduction symbolique, les mises en scène de la peste optent pour la dimension plurielle, collective et profuse.

La mort comme effet se constate sur les toiles par les cadavres, les amoncellements et le pourrissement des corps. En elle-même irréprésentable, la mort n'est véritablement figurée, et non seulement évoquée ou suggérée, que comme un terrible résultat : un fait accompli. Dans la quasi totalité des tableaux, indépendamment des divergences esthétiques et de représentation, sont figurés des corps foudroyés, des agonisants en nombre, des cadavres dans tous leurs états. La peste produit la mort aussi sûrement que violemment.

L'ensemble de ces scènes d'horreur réalistes ou même parfois surréalistes renvoie à la confusion vie/mort en temps de peste, au point que l'obsession d'être enterrés vifs hante les esprits (Signoli et al., 1996 ; Léonetti et al., 1997) ; mais peut-être aussi à l'insoutenable certitude de la mort réelle de l'être en temps d'épidémie. L'horizon de la peste est bien la mort et le côtoiement de la vie et de la mort est saisissant dans toutes les compositions.

Ces variations sur la mort se retrouvent dans la quasi totalité des œuvres-témoignages. Même si ces représentations tiennent à des intentions esthétiques et sémantiques différentes,

⁴²¹ CF Bases Excel & Access, n° 289.

même si leurs finalités et leurs effets le sont aussi et si leurs ancrages dans des univers mentaux et sociaux les distinguent, elles donnent à voir la mort, du moins dans sa dimension concrète, matérielle et apparente.

Mort, pathologie et pathos collectifs se retrouvent dans l'œuvre de Serre et le vécu comme la figuration de dernière grande peste à Marseille⁴²². D'une part la cité empestée, d'autre part la production iconographique relative à l'événement justifient que nous les traitions comme œuvres synthétiques à l'issue de cette partie de notre travail. Les représentations de la peste marseillaise du XVIII^{ème} siècle ont une valeur documentaire illustrative incontestable, mais également une valeur de validation des données historiques, voire une valeur cognitive dans la mesure où elles nous renseignent sur les représentations collectives, la mémoire et l'imaginaire des marseillais.

En ce début du XVIII^{ème} siècle, Marseille ne songe pas à la peste mais au commerce et à sa prospérité, même si ses marins côtoient la maladie dans les Echelles du Levant, et si, de ce fait, la contagion est toujours possible. Malgré sa confiance en ses dispositifs sanitaires et en ses règlements de quarantaine efficaces, par l'arrivée d'un navire infesté (Le Grand Saint-Antoine) la cité phocéenne « *...entre dans ses jours d'affliction et de deuil...* » (Roux, s.d.). L'épidémie fait de Marseille une « *ville morte* » (Carrière et al., 1968), au total 40000 à 50000 victimes, soit environ la moitié de la population, sont emportées (Biraben, 1975). Reste une cité exsangue qui ne retrouvera un équilibre et un épanouissement social et commercial qu'en 1724, après quatre ans de « *malédiction* » (Roux, s.d.).

Le monde marseillais en proie à la « Contagion » s'offre aux artistes non seulement contemporains mais encore pendant trois siècles durant lesquels, de façon récurrente, les œuvres viendront ponctuer ce chemin de Damas des marseillais et constituer, pour eux, une sorte de *memento mori*. Ce corpus comprend un peu plus d'une cinquantaine d'œuvres au total (Pluyette, 1921; Bertrand, 1992 ; Chevé, 2001b) avec des différences figuratives qui se révèlent significatives des représentations dominantes et édifiantes de l'épidémie comme de ses enjeux sociaux, religieux et politiques ou médicaux. L'ensemble de ces œuvres s'étend sur trois siècles, de 1721 ou des années qui suivent presque immédiatement la calamité marseillaise et durant lesquelles une dizaine d'œuvres semblent avoir été réalisées (picturales

⁴²² Le caractère exemplaire pour nous de la crise épidémique dans la cité phocéenne ne tient pas à une quelconque exagération chauvine ou coutumière. Les travaux récents de Michel Signoli et Olivier Dutour ont confirmé au plan anthropologique cette caractéristique, mais également, au plan iconographique, le corpus marseillais est particulièrement riche et s'étend sur quatre siècles (du XVIII^{ème} au XXI^{ème}).

et graphiques), au XXI^{ème} siècle en ce qui concerne la peinture et le dessin ⁴²³. Partant, la valeur anthropologique de cet ensemble ne ressortit pas seulement de considérations locales et identitaires, certes louables mais peu scientifiques, mais bien de son exemplarité.

Ces images de peste donnent à voir, donnent à penser surtout. Une analyse des représentations du corps épidémique dans ces œuvres se justifie donc dans une perspective anthropologique par la valeur emblématique du sujet, du lieu de l'événement tragique, des acteurs civils, politiques et religieux et de leurs gestes individuels et collectifs, de son écho contemporain et ultérieur au travers de son iconographie.

Si la peste est emblématique de la destruction calamiteuse et de la terreur qu'elle engendre, Marseille, par sa situation géographique, son identité portuaire, comme lieu de l'ouverture et de l'échange avec l'Orient, semble cristalliser tous les éléments de décor et de sens concernant la peste dans la cité. Elle les focalise et le universalise. Elle est cité pestiférée emblématique de la Méditerranée.

En effet, le port marseillais contient "en creux" l'espace intermédiaire entre Orient et Occident et "*le fléau venu du Levant et de Barbarie*" en a franchi le seuil (Carrière, Coudurié, Rebuffat, 1988). La cité phocéenne symbolise l'ouverture à l'ailleurs, aux autres cultures par lesquelles, dans les mentalités communes et selon un principe identitaire, le mal arrive et la contagion donc. Dans les esprits du temps, la peste est liée aux échanges avec l'Orient et le Levant. La ville est également l'espace du mélange, du commerce des marchandises comme des corps ; espace de prospérité et d'opulence mais aussi de déchéance "*...sur ses vaisseaux, abondance et délices...ce vaisseau meurtrier a ouvert le théâtre de nos tragiques malheurs...*" écrit dans une relation de peste un contemporain (Ferran, août 1720) ; l'espace enfin de toutes les arrivées, de tous les départs, de toutes les audaces et de tous les excès. Bref, Marseille est lieu de peste par excellence, milieu ambiant de la contamination d'un continent à l'autre, d'une région du monde à l'autre, d'une culture à l'autre. C'est probablement ce qu'a voulu suggérer Artaud en écrivant : "*le Grand Saint Antoine n'apporta pas la peste à Marseille. Elle était là*" (Artaud, 1964 (1996), p. 23). Il s'agit d'une affirmation littéraire certes, mais dont on peut entendre les raisons pertinentes.

Est-ce un hasard si, lors de cet événement, outre la souffrance et la mortalité des hommes, le désordre et la désolation de la cité, les esprits demeureront interdits et médusés par cette peste barbare, alors que la modernité s'installait déjà dans l'oubli du malheur et les

⁴²³ Toile de Daniel Ferrara datée de 1960, trois oeuvres peintes par Olivier Bernex plus récemment dans les années 80, ainsi que des dessins de bandes dessinées de Benoît Lacou et des illustrations de Sharon Tulloch en 2001 et 2002.

Lumières prometteuses ? La peste est d'abord une réalité vécue comme une irruption de l'archaïque, du monstrueux, du mal dans l'espace marseillais. Le théâtre qui s'installe à Marseille (pour reprendre l'expression précédente d'Artaud) correspond au fond adéquat de la Contagion. « *Le fond de l'épidémie ce n'est pas la peste, ou le catarrhe ; c'est Marseille en 1720, c'est Bicêtre en 1780...* » écrit Foucault (1963, p. 22).

Alors, par analogie d'interprétation mais aussi de fait, « en creux » aussi, dans un tableau de peste à Marseille, on retrouve l'archaïque, l'ailleurs, l'autre, le mal et la mort mêlés, mais aussi les tentatives pour y échapper, se sauver par la fuite ou la foi, retrouver l'équilibre par le courage, la santé et la vie par la solidarité. Il est possible d'accorder à la Grande Peste de Marseille une valeur paradigmatique et aux tableaux la représentant la valeur d'un objet d'étude exemplaire pour une anthropologie du corps malade.

Parallèlement aux écrits de relation sur l'épidémie essentiellement descriptifs de la réalité terrifiante (Bertrand, 1721 ; Chicoyneau et al.; Pichatty de Croissainte, 1720, pour les plus connus), les tableaux contemporains installent le théâtre de l'horreur et de la désolation. Interprètes autant que témoins de la réalité, les artistes en expriment le traumatisme spécifique tout en reliant le local et le présent au passé et à l'universel pour retrouver les représentations symboliques du fléau par excellence.

Ce qui est figuré dans les représentations c'est une cité assiégée, désarticulée, rendue monstrueuse, dans un premier groupe de toiles désormais célèbres et illustrant invariablement les ouvrages traitant de la peste. Pourtant, la valeur illustrative indéniable de ses œuvres remarquables n'épuise pas leur intérêt. Dévoilement de la réalité d'une ville cédant au chaos de l'épidémie, ces fresques mettent à jour les représentations sensibles, mentales mais aussi métaphysiques du fléau même si notre lecture, ici, ne les privilégiera pas pour cette raison. Aucune interprétation n'est exclusive d'une autre, étant donné la complexité de ces représentations d'une part, les caractéristiques et les normes esthétiques d'autre part influençant la production picturale selon les époques et les courants artistiques.

Les œuvres de Serre, sont peintes à partir d'esquisses d'après nature et ont vocation à témoigner du drame (Homet, 1987). Les interprétations baroques de la ville pestiférée figurent, en 1720 et les années suivantes, « *ce mélange de la pompe et de la religion, de l'aristocratique et du populaire, du local et de l'exotique* » (Bourde cité par Homet, 1987) spécifique à Marseille, qu'elles conjuguent aux motifs récurrents, aux poncifs caractéristiques des peintures de peste de l'âge classique. Alors que la préoccupation édifiante dominera dans la production des siècles suivants (nous le verrons ultérieurement, notamment celles de la construction des héros emblématiques – Roze ou Belsunce), c'est la recherche des effets de

réel, l'excès épidémique se traduisant par la profusion des corps atteints, le caractère panoramique des compositions tragiques ou encore la grandiloquence des mises en scène de ce corps épidémique.

La situation locale est rendue avec un réalisme panoramique dans les trois toiles de Serre (1658-1733), témoin et acteur de la peste lui-même. Commissaire du quartier Saint-Ferréol, le peintre retrace avec la fidélité d'un chroniqueur le quotidien de la cité en ces lieux les plus spectaculaires: deux vues d'ensemble très précises de la ville réalisées à partir de croquis « sur le vif » (Homet, 1987, pp. 24-25); une autre relate l'épisode le plus tristement célèbre de la peste à Marseille, celui de La Tourette et de l'action héroïque du Chevalier Roze⁴²⁴ (cf. *supra*). Comme pour renforcer la véracité de son témoignage, Serre se représente discrètement parmi ses concitoyens, partageant ces heures dramatiques. Sur le Cours, dans *La Vue du Cours*⁴²⁵ le regard grave, appuyé sur son bâton de commissaire de quartier, il médite sur l'horrible spectacle et l'impuissance générale ; dans la *Vue de l'Hôtel de ville*⁴²⁶, il appartient à la foule qu'il peint (Homet, 1987, p.28).

Pour installer le théâtre macabre de l'épouvante qui annihila sa ville en 1720-22, l'interprète baroque se souvient de ces grandes fresques de Naples peintes par Mattia Preti et surtout par Micco Spadaro et Coppola (cf. *supra*) et rendra avec une exactitude poignante, un goût des mises en scènes architecturales de tradition vénitienne (Homet, 1987, p.40), un sens de la couleur et des contrastes, le réel saisissant de ce chaos.

Les deux premières toiles sont situées dans l'espace urbain moderne, le Cours et la Place du port devant l'Hôtel de Ville, qui sont les lieux d'ordinaire très vivants de l'activité marseillaise, symboles de la perspective d'avenir et du prestige de la cité. C'est la violence barbare du mal, l'archaïque et le désordre de la mort qui déchirent l'urbanité civile baroque et l'architecture nouvelle moderne de Marseille ; ces artères centrales sont "*les deux réalisations majeures de la génération précédente, l'Arsenal excepté*" écrit Régis Bertrand (1992, p. 77) et leurs espaces qui se retrouvent ici livrés aux ravages de l'épidémie. Les lieux de la vitalité marseillaise se sont transformés presque instantanément en charniers infects et obscènes (au sens premier du terme).

A cet égard, l'hécatombe devant l'Hôtel de Ville (**figure 61** et détails précis) présente une construction de l'image et des plans significative. L'Hôtel de Ville, symbole imposant de l'ordre civil et du pouvoir politique, et les bâtiments annexes occupent la moitié supérieure de

⁴²⁴ CF Bases Excel & Access, n° 214-214a.

⁴²⁵ CF Bases Excel & Access, n° 208 à 213.

⁴²⁶ CF Bases Excel & Access, n° 202 à 207.

la toile : une masse dominante et pourtant, impuissante à dominer et à maîtriser le fléau . Le peuple malheureux de la cité à ses pieds, écrasé au sol où s'amoncellent les cadavres jusqu'au premier plan de l'espace noir de l'eau devant le quai, va, semble-t-il, être englouti. L'impuissance est rendue par cet effet d'accumulation des corps qui progressivement vont sombrer dans la tache noire qui figure à la fois le port mais évoque l'abîme de la « *mort noire* ». Une lecture selon l'axe vertical de la répartition des masses sur la composition traduit bien l'impuissance des autorités à rétablir l'ordre et à sauver la population du désarroi général. L'agitation nécessaire mais vaine tente de préserver le corps social.

Dans ce théâtre de l'horreur et de la désolation, les détails de scènes multiples montrent les gestes de ramassage des cadavres par les corbeaux, forçats espérant leur libération mais ne l'obtenant qu'au prix de leur trépas. On aperçoit ici un de ces amas de corps disloqués, les gestes des corbeaux prolongés par le mouvement des lindeuls et ceux des contours des corps atteints. Le peintre joue du trait et de la transparence et rend cette confusion entre vie et mort, puisque on ne sait plus par endroits s'il s'agit de chairs putrides ou de tissus pestilentiels.

Les pratiques sociales et civiles que nous avons décelées sur les images dans ce premier temps de notre analyse se retrouvent sur le tableau de Serre. Les autorités groupées ou à cheval (échevins, officiers de police, religieux, médecins, etc.) sont très présentes et traduisent certainement ces efforts pour empêcher la désarticulation du corps social, l'anomie, la confusion sauvage qui accompagnent toujours l'épidémie de peste : "*la contagion sème la mort, mais aussi la division chez ceux qui y sont exposés*" (Hildesheimer, 1993, p. 81).

La confusion est ici traduite par l'agitation des uns et le repos forcé des autres ; l'image densifie l'effet en rendant visibles les corps dans tous leurs états : vivants et actifs, consternés et saisis par l'effroi ou le mal, agonisants et déjà morts, cadavres enfin. Des gros plans sur quelques corps montrent les symptômes de la peste : bubons et chairs sanguinolentes, fièvres sur les visages, vomissements...

La distribution des groupes de personnages, les directions anarchiques des "corbeaux" transportant les cadavres et celle de leurs tombereaux de ramassage, l'éclatement et la dispersion des corps dans tout l'espace et tous les sens de la composition, accentuent cet effet de désordre, de panique et de violence. Les couleurs sombres et sourdes, une lumière froide, dramatisent encore davantage le moment.

Unités de temps, de lieu, d'action sont respectées ; les compositions de Serre font de Marseille pestiférée le véritable personnage de cette pièce tragique, son funeste héros. Ces fresques urbaines disent combien la ville est foyer d'épidémie brutale et épouvantable non seulement dans ces quartiers insalubres et pauvres mais également dans ces lieux prestigieux.

La peste envahit tout, l'espace urbain comme celui des représentations qui en offrent l'image la plus ample et la plus spectaculaire qui soit. Pour autant, Marseille n'est pas démunie, son système de défense sanitaire est élaborée (Hildesheimer, 1980 ; Panzac, 1986) mais il semble que Serre, le commissaire de quartier, soit lucide sur son impuissance et que le peintre lui, ne puisse que donner à voir le spectacle. Les scènes de Serre inspireront peintres et graveurs successifs, notamment dans des *Vues* d'architecture nombreuses, reprenant avec plus ou moins de liberté les motifs initiaux⁴²⁷.

La "cité assiégée", désarticulée n'est pas la cité antique et mythique de Poussin : c'est le lieu bien réel de l'affliction, la "*masse générale de la corruption et de la puanteur*" (Fournier, 1777), elle-même bien réelle. Le réalisme des représentations de Serre ne relève pas de la reproduction exacte et objective des faits mais puisqu'il s'agit d'art, rend visible la vérité de la peste de 1720 dans Marseille dévastée. Il n'opte pas pour une quelconque transposition d'ordre allégorique, religieuse, mythique ou historique, mais pour un regard de chroniqueur pictural qui ne se départit pas pour autant du souci de son engagement civil et politique dans la cité, puisqu'il réunit dans ces toiles les personnages principaux en charge de la gestion de l'épidémie (en les numérotant clairement sur les tableaux pour les identifier nommément). En somme, ce que nous donne à voir Serre, c'est bien une reconstitution réaliste de toute la ville atteinte, sorte d'image synthèse comportant tous les éléments iconographiques concentrés : ces fragments picturaux sont de véritables synecdoques de Marseille pestiférée.

Particulièrement significatives de cette figuration de la peste et de ce qu'elle rend visible du corps épidémique dans toute ses occurrences, ces oeuvres vont au bout de ce qui est présentable-représenté de l'épidémie et de ses ravages. A cet égard aussi, l'iconographie de Serre est exemplaire. On pourrait y voir le paradigme de la mise en scène de l'insoutenable et son exemplarité révèle la nature même du corps épidémique. Non que cet insoutenable ne soit pas encore plus accentué ailleurs, chez Zumbo⁴²⁸ ou encore chez Zick⁴²⁹ par exemple, mais le souci du rendu de la réalité dans toutes ses dimensions, tant pathologiques et affectives que sociales et urbaines, fait de Serre le maître d'œuvre de la représentation du fléau, de sa puissance, de son impact, de son espace privilégié, morbide et désolé.

Le présentable et « l'imprésentable » de la peste s'offrent au regard ensemble dans ces fresques du XVIII^{ème} siècle de la réalité épidémique et de l'horreur insoutenable mêlées. Serre

⁴²⁷ CF Bases Excel & Access n° 196 , n°199, n° 236 à 238, n°240 à 243 & n° 252.

⁴²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 290.

⁴²⁹ CF Bases Excel & Access, n° 291.

demeure à cet égard un maître d'œuvre. Son réalisme du visible de la peste qui offre les images de ses effets sur les corps, les espaces urbains, la collectivité elle-même, est, pourrions nous dire, « surréel », dans la mesure où il densifie et concentre en des représentations totales la diversité, la disparité, la profusion et l'éclatement des éléments naturels et sociaux en temps de crise épidémique.

B – Des formes et des codes représentatifs sur les corps : l'expressivité

Si l'image est un acte et non une chose, c'est qu'elle fonctionne selon des codes dynamiques d'expressivité, c'est qu'elle nous regarde autant qu'elle est regardée (Didi-Huberman, 1990), c'est que notre regard est nourri et construit culturellement et non sauvage ou spontané, que nous embrassons les images avec des mots, des procédures de connaissance et des catégories de pensée avec lesquels nous les interprétons et les « ouvrons ». C'est également et tout autant que ces images nous déchirent, s'offrent et se dérobent à la fois, sont actives et incertaines entre présentation et représentation, entre visible et *visuel*⁴³⁰, mettent en œuvre des processus, des questions en acte, *faites couleurs, faites volumes de ce qui devient visible* (pour reprendre les expressions de Didi-Huberman, 1990, pp. 173).

Un certain nombre de signes communs traduisent incontestablement la réalité de cette mort : les traits et les postures des corps, les linceuls et la nudité, les coloris et les dégradés, les atmosphères délétères et oppressantes comme le délitement des chairs, la pâleur et la raideur des carnations et des visages jusqu'à la présence parfois de voiles recouvrant les regards fixes, les postures, torsions et anatomies.

Il ne saurait être question d'affirmer que ces signes sont irrémédiablement présents dans toutes les scènes narratives de peste, les différences de traitement esthétique et d'intentions artistiques comme de réponses à la commande venant, à l'évidence, particulariser les productions iconographiques, d'autant plus que notre corpus recouvre un champ spatio-temporel large.

Pour autant, force est de constater qu'un certain nombre de signes picturaux constituent un véritable code de représentation, soit que ce code soit thématiqué et systématisé formellement (au XVII^{ème} siècle par exemple, comme nous l'avons noté précédemment, avec

⁴³⁰ Au sens conceptuel de Didi-Huberman (1990, chap.4, *L'image comme déchirure et la mort du Dieu incarné*, pp.169-269) qui met l'accent sur les processus, la genèse, les éléments inconscient à l'œuvre dans l'image lorsque nous sommes devant elle.

Le Brun et le classicisme français), soit que ces caractéristiques formelles (coloris, nudité, postures) relèvent d'une codification expressive plus souple, mais néanmoins repérable et opérante. L'étude iconographique ne saurait négliger le corps sensible de l'image, lequel est constitutif de la « pensée visuelle », producteur de ces moyens figuratifs qui permettent à l'image de signifier et d'émouvoir, de traduire et de produire affects et sens. Les artistes ont bien trouvé les moyens, par des procédés figuratifs, de symboliser, de représenter des notions ou des relations abstraites, bref de constituer l'image en *effet de lecture* (les travaux de Panofsky sur Van Eyck sur la figuration de l'avant et de l'après, de l'ancienne et de la nouvelle loi, sont, à cet égard, exemplaires). L'analyse sémiologique peut alors « *mettre au jour les ressorts du procès signifiant dont l'œuvre serait tout à la fois et le lieu et l'enjeu* » (Damisch, 1974).

Si beaucoup de choses dans l'icône échappe à l'ordre du signe au sens strict, si les images de peste ont de multiples référents textuels et vécus qui ne les découpent pas mais les multiplient d'une certaine façon (ainsi que nous l'avons montré pour des scènes-clé que nous retrouvons à différents niveaux d'analyse et à propos de différents points, chez Poussin, chez Mignard, chez Rubens, chez Zumbo, chez Gérard, etc.), des éléments signifians et expressifs s'articulent en elles qui travaillent profondément leur signification et leur interpellation des jugements de goût. Ces éléments contribuent à élaborer la visibilité de l'image en lisibilité.

Les éléments figuratifs, les formes et les couleurs, les éventuels motifs ornementaux ou scripturaires ne produisent pleinement du sens que dans leurs relations, leurs positions relatives, leurs rapports d'opposition ou d'assimilation, leurs échos, la distance qui les sépare ou leur rapprochement, leur juxtaposition voire leur fusion au sein de la composition. Force est de constater que les images, certes uniques et se donnant à voir dans l'immédiateté de la perception, peuvent être composites en ce qu'elles condensent plusieurs figures, par ailleurs distinctes, ou du moins susceptibles d'être distinguées (un motif, un détail, un groupe de personnages, un symbole, etc.). Dans la contradiction des postures et des mouvements des compositions, cette condensation de plusieurs figures exprime la dialectique des intentions signifiantes (pour reprendre l'expression classique de Panofsky).

Pour cette raison, si nous avons isolé un certain nombre de caractéristiques formelles pour mieux en comprendre les valeurs et les rapports, leurs interprétations relèvent bien de cette complexité signifiance dialectique et dynamique.

Rappelons par ailleurs que l'image n'est pas l'expression d'un signifié culturel, religieux, idéologique ou historique, comme si celui-ci lui était préexistant et pouvait exister hors de cette expression. C'est au contraire l'image elle-même qui fait exister ce signifié tel

que nous le percevons, qui le réalise dans sa structure, sa forme et son efficacité sociale et sensible. C'est aussi pourquoi, quelles que soient la précision et la focalisation de l'analyse (œuvre globale, détails, traits, coloris, etc.), celle-ci ne saurait être séparable des fonctions de l'image, de son interprétation historique (Baschet & Scmitt, 1996).

B.1 – Pathos et émotions : gestuelle, attitudes (imploration, accablement, agonie, souffrance), postures et anatomies des corps

Etant donné le sujet, le premier groupes d'éléments de ce code interprétatif s'attache aux émotions traduites et suscitées, ou sentées être provoquées chez les spectateurs. Les scènes narratives de peste sont des scènes d'émotion : le pathos de l'épidémie y est mis en scène et en signes. Il ne s'agit plus d'outrages au corps par atteintes effectives sous forme de symptômes représentés (bubon, lésions, etc.), mais de gestuelle, d'attitudes et d'expression des visages.

En premier lieu les postures et la gestuelle semblent trouver dans ces scènes d'atteinte violente, de déchirure et de souffrance, des occasions d'expression par l'intermédiaire de groupes de personnages ou d'individus éperdus au sein de l'espace épidémique de la représentation.

Dans cette perspective⁴³¹, la scène originelle est constituée par Raphaël (1483-1520) dans la Peste en Phrygie peinte entre 1512 et 1514, ou encore « Il Morbetto »⁴³², selon la désignation traditionnelle en histoire de l'art pour la gravure de Raimondi à partir de l'œuvre originale, en 1520. Bien que les *topoi* de la peste aient été établis dans la littérature antique et médiévale, ce n'est pas dans ces périodes que l'équivalent visuel s'est construit. Nous avons vu que dès la peste noire les images de peste expriment son expérience traumatisante. Mais, il faut attendre le début du XVI^{ème} siècle pour que le langage pictural et graphique fixent dans une expression codée le *topos* de ces scènes.

Œuvre originaire et paradigmatique à plus d'un titre, *La Peste en Phrygie* fixe pour longtemps un certain nombre de motifs qui alimenteront les scènes de peste suivantes, tant religieuses que seulement historiques et profanes (**figures 8 et 62**). Outre les éléments traditionnels que nous avons soulignés plus haut (décor d'architecture et voûte, ruines de colonnes), le groupe de personnages souffrant de la peste bubonique est un « prototype » des

⁴³¹ Nous avons déjà abordé cette œuvre précédemment, CF : 4^{ème} PARTIE, I, 1, figure 8, dans une autre perspective, celle de l'amas des corps.

⁴³² CF Bases Excel & Access, n° 327.

malades pestiférés. Les gestes et les postures comme langage du corps déterminant pour lire la signification des scènes (le geste de se pincer le nez que Raphaël a transformé en geste artistique⁴³³) donnent leurs traits dominants aux représentations ultérieures. Les symboles substitutifs des preuves physiques (nuages et décors architecturaux, ruines comme gestes d'effroi et d'abatement) et les procédés pars *pro toto* ou de synecdoque (un cadavre pour exprimer l'hécatombe toute entière, la mort du corps par peste – une jambe parfois suffira à exprimer le cadavre, chez Giordano ou Pretti ou Serre par exemple) comme des carcasses animales évoquant les troupeaux atteints mais présents davantage à titre de dépouilles que spécifiquement d'animaux pestiférés, ajoutent au lexique construit des images de peste.

Pour ces raisons et outre sa qualité esthétique, l'œuvre mérite que nous nous y arrêtions de façon plus détaillée. D'un point de vue stylistique, la taille des personnages ne répond plus aux codes du XIV^{ème} siècle où l'échelle hiérarchique était traduite par des contradictions et des différences notoires (géants spirituels pour les personnages sacrés, commanditaires des tableaux écrasés proportionnellement pour traduire la déférence, le respect, l'imploration). A partir du XVI^{ème} siècle l'échelle réaliste se conjugue à la tendance esthétisante (Tintoret et ses tâches rouges pour les bubons) mais aussi à une grande puissance d'évocation : l'académisme dans les recherches idiosyncrasiques de Raphaël y est pour beaucoup, et l'on peut dire qu'à partir de lui, ces images ont construit et éduqué le regard sur la peste, celui des artistes comme celui des spectateurs.

A l'époque de Raphaël, l'Italie ne comptait que quelques cas de peste bubonique et peut-être était-ce pour cette raison que l'artiste va chercher son inspiration dans la littérature antique (Livre 3 de l'Enéide de Virgile). Alors que les Troyens s'apprêtaient à bâtir une nouvelle cité, Pergame, une pestilence s'abattit sur eux, venue d'une région céleste empoisonnée et fut interprétée comme une malédiction voulue par Apollon. Le génie de Raphaël réussit à représenter une scène unifiée alors que la temporalité narrative est respectée par la représentation des événements successifs évoqués dans le texte, selon un axe de lecture iconique de gauche à droite (progression logique de lecture narrative). La seule reproduction possible étant celle de la gravure et celle-ci ayant inversé la scène, l'attention du regard se porte vers le groupe de personnages au premier plan à droite, alors que le groupe à gauche des animaux et d'un personnage allongé (malade ou Enée relatant son songe ?) accompagné de deux femmes (les Pénates ?), sont décalés légèrement vers l'arrière et en hauteur. L'ensemble

⁴³³ Ce geste constitue l'un des stéréotypes des scènes de peste et nous l'étudions plus loin à ce titre et spécifiquement dans sa signification générale, comme lié à l'odeur pestilentielle, à la fatale maladie et à la contagion.

de la composition s'ordonne autour de la statue sur socle imposant d'Hermès (messager, espérance, promesse d'un secours), alors que de part et d'autre en arrière fond, un paysage mi rural mi urbain (bâtiment en construction de Pergame, avec personnages, porteurs de civière sortant un cadavre d'une maison, animal mort, arbres, maisons et tours) donne de la profondeur à l'image très éclairée dans cette partie, tandis que de l'autre côté, l'intérieur d'une construction est plus sombre et ferme l'espace (étable, animaux morts ou endormis, personnage avec torche, escaliers et lit avec personnages).

Nous pouvons interpréter, comme Christine Boeckl, cette partition selon une succession narrative, dans l'œuvre originelle, du paysage de gauche affligé par l'épidémie, au songe d'Enée auquel les Pénates viennent révéler qu'il doit partir et aller fonder ailleurs sur une terre promise un autre royaume (Raphaël se serait inspirer d'une image faite par un illustrateur de l'Enéide, du Vatican ayant opté pour l'épisode du « rêve d'Enée » et non celui de l'épidémie pour exprimer l'essentiel de l'histoire, Boeckl, 2000, pp.94-95).

Dans cette perspective, la partie droite représenterait non des animaux morts mais une sorte d'allégorie de la nuit (homme avec torche et allusion au texte de Virgile) dans laquelle Enée eût ce songe. Ceci expliquerait que la lumière ne soit pas traitée de la même façon à l'intérieur (venue d'en haut et surnaturelle) et à l'extérieur (venant baigner toute la scène, naturelle). Il semble que l'intention de Raphaël fut alors de faire de cette œuvre une allégorie de l'Histoire. La peste peut alors en effet être le thème privilégié d'une conception dominante de l'Histoire comme s'articulant en deux dimensions : temps de la déchéance et temps de la rédemption (conception qui perdure au XVII^{ème} siècle). Il faudrait alors comprendre l'image comme construite en deux scènes : la peste et ses ravages comme déchéance, le rêve d'Enée comme perspective d'une ère nouvelle, l'enfant sauvé serait alors l'élément prophétique de la future gloire de Rome.

Quoiqu'il en soit, c'est bien le groupe de malades et d'affligés qui deviendra le « cliché » des scènes de peste et du reste, quelle que soit l'interprétation, Raphaël a incontestablement mis en avant ce groupe de personnages, leurs postures, leurs gestes, leurs expressions. Le procédé d'inversion de la gravure a sans nul doute contribué à la mise en relief de cet ensemble, d'autant qu'il unifie la scène en une image du désastre. Nous pouvons même suggérer que dans cette perspective d'une œuvre de peste « seulement », la lecture de la partie en haut à gauche fut probablement lu comme une scène de maladie et non comme la scène onirique d'Enée. La transcription latine sur le socle de la statue centrale en indiquant combien les malades souffraient focalise l'interprétation définitivement sur l'épidémie et son aspect morbide.

Du reste, le titre de la gravure « *Il Morbetto* » ne fait que renforcer cette signification : l'insistance porte sur la maladie et la mort, plus que sur la légende fondatrice de Rome. Il n'est pas jusqu'aux colonnes de pierre au sol qui peuvent être polysémiques : demeurées au sol elles sont les fragments des constructions de Pergame abandonnés, écroulées telles des ruines, elles symbolisent la destruction de la peste, la maladie qui ébranle les cités. Christine Boeckl suggère alors que la gravure de Raimondi a dû être effectuée lors d'une résurgence de la menace épidémique en Italie et son impact a probablement été renforcé par une nouvelle vague épidémique dans la deuxième moitié du siècle (Boeckl, 2000, p. 95).

Le succès de cette image tient alors à sa diffusion chez le public amateur du XVI^{ème} siècle tout d'abord et auprès de celui des siècles suivants, par de nombreuses copies. Ils y trouvent l'une des rares scènes de peste séculière à cette époque, satisfaisant à la fois leur goût sophistiqué du décryptage des images et faisant écho à leur intérêt pour la réalité historique épidémique. Il est clair que les collectionneurs trouvaient dans ce type d'images de quoi satisfaire leur intérêt pour les élaborations stylistiques et iconographiques, alors que les images de peste de dévotion s'adressaient à un public moins cultivé. Nous sommes encore une fois ici confrontés à la complexité de ces scènes de peste : témoignages et œuvres symboliques à la fois, révélatrices tant des événements et de leur réalité la plus triviale que des goûts, des croyances et des préoccupations comme des représentations du public et des populations contemporaines.

Du reste, une autre œuvre de Raphaël, la *Madonna di Foligno* a récemment été reconnue comme une œuvre de peste⁴³⁴ et atteste l'intérêt de l'artiste pour ce sujet, sa réalité naturelle et ses signes eschatologiques (arc-en-ciel et comète supposés engendrer la formation de l'air miasmatique et donc, conséquemment de la maladie et Vierge protectrice). Dès lors, quels que soient les débats des historiens de l'art sur les intentions majeures ou mineures des commanditaires ou celles des artistes, il reste que Raphaël comme Titien (fuyant la peste de Venise qui tua Giorgione en 1510 et victime lui-même de la maladie en 1576) ou encore Vasari pour les plus connus des auteurs de peinture d'autels de peste au XVI^{ème} siècle conjuguent références bibliques et païennes, événements historiques contemporains et visée eschatologique dominante dans l'art religieux du temps⁴³⁵.

⁴³⁴ Elle ne figure pas dans notre corpus en raison de nos critères (l'absence de corps pestiféré ou de corps de la peste elle-même, notamment), mais les travaux d'E. Schröter sur la nature de cette œuvre sont commentés par C. Boeckl, 2000, chap. 5).

⁴³⁵ Ces œuvres sont également étudiées par C. Boeckl, 2000, pp. 96-102.

Notre axe de lecture anthropologique sur l'expression du pathos par les postures, gestes, attitudes des corps peut isoler ce groupe de personnages privilégié tant par Raphaël que Raimondi et dont nous retrouvons les échos dans les œuvres classiques du XVII^{ème} siècle de Mignard par Audran⁴³⁶, de Poussin⁴³⁷, de Sweerts⁴³⁸ notamment.

Quel est-il alors ce groupe originaire ? Une femme au sol, malade, à l'agonie ou déjà morte, entourée partiellement d'un linceul ; un nourrisson proche d'elle et s'accrochant à sa poitrine et un homme penché sur elle qui écarte l'enfant en se bouchant le nez, alors que de part et d'autre de ce trio célèbre⁴³⁹, des personnages ont des attitudes composées de rejet et dégoût, de compassion, de peur, de détournement, ou d'abattement. Cet ordonnancement pourra varier, en nombre de personnages, en agencement et en plasticité, mais les axes, les mouvements, les postures codées et le noyau iconographique déterminant demeurera identique.

Les gestes et les postures s'articulent en un mouvement de chute en cascade, alors que les visages se détournent, se penchent ou regardent vers le ciel, éperdus et implorants. Ce qui se fixe alors dans cette œuvre, c'est toute une codification expressive repérable, comme un lexique des gestes et des postures caractérisant les personnages victimes de peste, que ceux-ci soient effectivement atteints ou seulement menacés, agonisants, passifs ou actifs, tous subissant l'épidémie.

Quels que soient les choix picturaux de sujets ou d'esthétiques, nous retrouvons ces codes dans les mises en scènes ultérieures, quasi régulièrement. Tout se passe comme si, le groupe « pestiférés-acteurs proches » se devait de conjuguer un enfant, une femme, un homme, ces derniers tour à tour victimes ou sauveurs de l'enfant et un ou plusieurs implorants, agonisants, souffrants, aux gestes stéréotypés : se bouchant le nez, bras tendus, mains ouvertes, visages consternés, détournés, prostrés.

Ainsi, dans une œuvre de Hess datée de 1836 et représentant une *Scène de procession et bannière durant la peste de 1348-1349*⁴⁴⁰ (**figure 63**), l'artiste a pris quelque fantaisie en donnant à voir un homme mort enlevé sur une civière entouré d'un enfant que retient une femme qui se bouche le nez, alors que la distribution des visages des victimes et de leurs gestes reprend les codes expressifs traditionnels. Force est de constater que l'esthétique du XIX^{ème} siècle poursuit le recours à ces codes expressifs et que, sans occulter les variations

⁴³⁶ CF Bases Excel & Access, n° 128.

⁴³⁷ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁴³⁸ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁴³⁹ Que nous retrouvons également pour une étude spécifique sur les stéréotypes et leurs significations plus loin.

⁴⁴⁰ CF Bases Excel & Access, n° 545.

esthétiques et culturelles, le thème de la peste (ici celle de La Mort Noire et de ces bannières) est d'une part réactivé, d'autre part traduit par des gestes, postures, attitudes du même ordre, assurant ainsi une sorte de continuité figurative et sémiologique.

Il ne nous semble pas que cette permanence relève soit du hasard, soit exclusivement de l'imitation artistique pure et simple. Deux hypothèses peuvent être proposées, qui ne nous paraissent pas exclusives l'une de l'autre.

La première hypothèse tient à la nature de l'impact de la peste sur les hommes, de ses ravages, des souffrances, des désordres engendrés, des peurs, des imaginaires, de la mortalité semble constituer la toile de fond récurrente des crises épidémiques. A cet égard, l'iconographie de la peste dans ses codes expressifs répondrait en images aux expressions du langage qui usent du champ lexical et métaphorique de la peste. Le repérage de ce code correspondrait à celui que nous faisons de ces expressions toutes faites dans la langue (et elles sont présentes dans les principales langues européennes) dont nous avons vu qu'elles hantent encore nos discours savants comme nos propos familiers. Prénance verbale et iconique de la peste, traces indéniablement construites et chargées d'histoire, de sensibilité, de perception communes.

La deuxième hypothèse tient davantage aux modes expressifs, pictural et graphique. S'agissant de représenter les hommes en proie au mal contagieux, victimes ou menacés, les artistes ont progressivement sédimenté un lexique iconique et une grammaire, une syntaxe des traits et des mouvements comme des unités graphiques et picturales significatives. La pertinence de cette deuxième hypothèse explicative peut être mise en évidence par l'étude des œuvres de Rubens (1577-1640) sur le thème⁴⁴¹. Nous retenons plus particulièrement trois grandes toiles concernant trois « Miracles » ou intercession de saints afin de faire cesser la maladie : Saint François-Xavier⁴⁴², Saint Ignace de Loyola⁴⁴³ et Saint François de Paule⁴⁴⁴. Rubens a peint également un Saint-Roch vers 1623-1624 où sont également représentés des malades⁴⁴⁵.

⁴⁴¹ Il ne saurait être question de réduire l'intérêt de ces œuvres majeures de peste à la seule étude des codes expressifs, de ce lexique et de cette grammaire des expressions et des gestes ou des postures. Elles ont du reste été l'objet d'études détaillées, tant de Jacqueline Brossollet (1974, pp. 913-916) au plan des liens entre peste et ordre jésuite, que de Max Rooses (1977) et de Christine Boeckl (2000) au plan de l'histoire de l'art, pour ne citer que des auteurs qui se sont particulièrement attachés au rapport entre Rubens, la peste et les jésuites.

⁴⁴² CF Bases Excel & Access, n° 526.

⁴⁴³ CF Bases Excel & Access, n° 432.

⁴⁴⁴ CF Bases Excel & Access, n° 434.

⁴⁴⁵ Cette œuvre n'est pas répertoriée dans notre corpus, elle se trouvait dans l'église d'Alost en Belgique en 1974, selon J. Brossollet (1974, p. 913).

Sans nous attarder aux détails historiographiques, il est nécessaire de rappeler le contexte de production de ces œuvres. Les deux premières ont été commandées par les jésuites, elles font partie d'un ensemble de 39 tableaux (ceux de l'église ont péri dans un incendie le 18 juillet 1718)⁴⁴⁶ pour l'église de Saint Charles Borromée d'Anvers en 1620 (Saint Ignace est le saint patron des jésuites) et sont attestées par un contrat signé entre l'artiste et Jacques Tirinus, préfet des jésuites, le 29 mars 1620 (Rooses, 1977, T.1, p. 43). La liste des sujets soumis à Rubens est précise, mais l'artiste a obtenu le droit d'y apporter des modifications (Van Puyvelde, 1948, pp. 26-27 ; Baudouin, conservateur de la Maison de Rubens, 1977). Entre ces deux œuvres et le *Saint François de Paule* (1631), le collaborateur et ami de Rubens, Jan Bruegel, meurt de la peste en 1625 à Anvers où l'épidémie fait des ravages depuis au moins un an, son ami et médecin personnel Lazare Marcquis a publié une brochure sur la peste (1624) et un long traité qui reprend les thèmes classiques de l'époque sur la colère de Dieu, les miasmes exhalés des amas de déchets accumulés dans la ville et à l'empoisonnement des mares par des individus mal intentionnés ; le médecin préconise également des réformes dans le traitement des malades et notamment l'aménagement de lazaret en dehors des murs de la ville et le creusement de fosses profondes, ce qui n'était pas couramment pratiqué en Flandres. De plus, en 1629, Rubens est à Londres où la ville célèbre la fin d'une terrible peste (Brossollet, 1985, pp. 49-62).

La sensibilité de l'artiste a probablement été affectée par le contact direct avec la maladie et cela explique, en partie, les différences de traitement pictural des œuvres, malgré une technique de composition relativement identique : le saint est surélevé (estrade ou en lévitation au dessus d'un petit escalier), les malades au sol, occupant un espace variable. En effet, dans les deux premières toiles, la répartition de l'espace de la représentation est quasiment d'une moitié pour les malades et une autre pour le saint et le ciel où virevoltent des créatures célestes (anges, démons, nuées) alors que dans le *Saint François de Paule*, les pestiférés envahissent l'espace (plus des deux tiers), le ciel n'est plus représenté et l'accent est mis sur les symptômes de la maladie.

Cette hypertrophie de la peste se conjugue à un souci réaliste de la pathologie dans la représentation, traduisant une sorte de hantise dans l'imaginaire de l'artiste comme dans celui des populations. Alors que dans les deux autres œuvres, il semble que l'équilibre de

⁴⁴⁶ Deux séries de gravures ont été exécutées d'après les tableaux, l'une éditée en 1733 par Georges Martin Preissler, d'après les dessins de Christian-Benjamin Müller et de Jean -Juste Preissler. L'autre, publiée en 1751 par Jean Punt d'après des copies à l'aquarelle du peintre Jacques de Wit en 1711 et 1712 (36 sont conservées au Cabinet des Estampes d'Anvers).

composition traduit l'égalité d'importance de la peste par rapport au saint et au ciel, autrement dit aux facteurs religieux et au souci idéologique d'édification.

*Le Miracle de Saint Ignace de Loyola*⁴⁴⁷ qui met en scène l'intervention du saint pour la guérison des malades et *Le Miracle de Saint-François Xavier*⁴⁴⁸ rappelant la peste de Goa orchestrent dans de grandes compositions le pathos de l'épidémie. L'inspiration baroque de la peinture de la Contre-Réforme donne leur souffle idéologique à ces œuvres d'Anvers. Mais l'artiste a probablement voulu saisir la maladie en général, la souffrance et la mort comme entité, certes causées par la contagion. Encore que, pour le premier tableau, il puisse s'agir de « possédés » que, du reste, Charcot et Richer ont décrit en termes admiratifs (1887) y reconnaissant ces spectaculaires atteintes démoniaques de l'hystérie, leur violence extrême et convulsive.

Les historiens de l'art ne s'accordent pas sur cette description, mais les possédés de Saint Ignace peuvent renvoyer en effet aux représentations du mal et, par là, relever d'une analyse iconographique des atteintes contagieuses (*Pestis* est générique), sachant que l'imaginaire contemporain attribuait également la peste aux intentions mauvaises, malignes de certains. Du reste, ce n'est pas un hasard si dans le numéro 18 de KOS (1985), numéro thématique sur la peste, la reproduction de cette oeuvre est en regard de l'autre oeuvre de Rubens, *Le Miracle de Saint-François Xavier*, incontestablement liée à la peste de Goa de 1543 dans les esprits du temps du moins puisque cela pourrait avoir été une variole (Brossollet, 1985). Dans l'iconographie, cette épidémie orientale restera perçue comme une peste, chez Troger (1734) par exemple⁴⁴⁹.

Dans *Le Miracle de Saint Ignace de Loyola* (**figure 64**) comme dans *Le Miracle de Saint-François Xavier* (**figure 65**) les expressions des malades sont celles de l'accablement, de la torpeur, du coma ou du délire ; celles de leurs compagnons menacés sont davantage expressions de l'effroi, de la souffrance, de l'imploration, de l'espérance. Des femmes, des enfants, des hommes sont atteints. Les traits des visages sont tendus, marqués, les yeux révoltés, exorbités, rougis. Les chairs des malades sont pâles ou verdâtres, voire noirâtres (femme et nourrisson à gauche du Saint François Xavier ou homme renversé du premier plan gauche du Loyola).

⁴⁴⁷ CF Bases Excel & Access, n° 432.

⁴⁴⁸ CF Bases Excel & Access, n° 434.

⁴⁴⁹ CF Bases Excel & Access, n° 36, et n°36a et b.

Une attention particulière doit être portée au jeu des bras et des mains dans les deux compositions : souvent écartés et tendus, ils contribuent à l'expression de la violence du mouvement et à la dramatisation du moment.

Les attitudes sont également remarquables et renvoient à la posture récurrente du pestiféré atteint subitement : renversé, traité en raccourci saisissant, quasi nu, sa vulnérabilité contraste avec la posture magistrale et équilibrée des saints. Le tourment, l'affolement, la détresse apparaissent d'autant plus marqués que les hommes d'église sont statiques, revêtus de robes imposantes, dans des positions quasi hiératiques (mains indiquant le ciel et bénissant les malades ou geste tentant de contenir les passions provoquées par leurs épreuves).

Les directions des regards se croisent, comme les lignes des corps s'entrechoquent, les bouches des malades sont ouvertes pour les plus atteints d'entre eux. L'ordonnement général les écrase au sol, en groupe et les contraint à lever la tête dans la direction du saint, hormis un personnage féminin dans chacun des tableaux qui porte secours au malade ou tourne son regard vers un nourrisson (à droite de Loyola). Bien que la répartition ne soit pas égale entre le groupe des malades et les puissances spirituelles, celui-ci occupe dans les deux œuvres le premier plan et la quasi nudité accentue l'effet de relief (musculatures, chairs atteintes, corps raidis, saisis par le mal).

Aucun personnage ne se bouche le nez, aucun ne présente un bubon, et excepté le saisissement violent et le traitement des chairs et des postures, une relative imprécision dans la figuration des corps malades ne permet pas de porter un diagnostic rétrospectif de peste. Il est clair que les titres donnés aux tableaux en indiquent les sujets, mais nous pouvons légitimement dire que c'est bien le pathos et ses expressions qui dominent ici. Ceci d'autant plus que les mises en scènes mettent en évidence le rôle apaisant et sauveur des saints sensés rendre efficaces les supplications des foules. Nous pouvons alors voir dans ces images des évocations du fracas épidémique (*pandemonio* = vacarme), de la fureur et de la violence qui affectent les corps en proie au mal contagieux. Ces deux premières œuvres de Rubens répondent aux canons de l'art religieux de la Contre-Réforme.

Ce n'est pas exactement le cas pour la troisième œuvre, plus tardive, *Saint François de Paule priant pour les pestiférés* (**figure 66**)⁴⁵⁰. Parmi les vertus qui sont attribuées au saint (canonisé en 1519, 12 ans après sa mort), figure en premier plan celle de guérisseur de la maladie. C'est en souvenir de son passage à Fréjus en 1483 que fut instituée une procession

⁴⁵⁰ CF Bases Excel & Access, n° 434.

votive, nous l'avons évoqué précédemment. Rubens peint le tableaux en 1631 et cette évocation est incontestablement la plus réaliste concernant les pestiférés.

Dans les deux tiers inférieurs de la toile, les pestiférés et leurs compagnons menacés occupent tout l'espace au sol. Au premier plan, le corps d'un homme en train de s'abattre montrent d'évidentes lésions rougeâtres dans la cavité de l'aisselle gauche et donc, probablement les traces de l'incision d'un bubon axillaire. L'homme qui se tient au-dessus de lui et qui le fixe a posé sa main sur sa hanche et ses doigts sont eux-mêmes teintés de rouge.

Le premier plan est également rythmé par la ligne faite par le bras du pestiféré dans sa chute, tendu vers la main d'une femme, sans que pour autant celle-ci ne le touche. Le mouvement de ce premier plan est à la fois très construit et équilibré dans sa symétrie (visages qui se font face et mains qui se rejoignent presque dessinent un chiasme) mais également très violent et déchiré (imbrication des postures des deux hommes, mouvement de chute et violence des expressions des visages comme jambe relevée et corps n'ayant pas encore atteint le sol tout à fait).

A partir de ce plan, la composition s'élève en spirale par le jeu des visages et des regards tournés vers le sain et l'architecture pyramidale des escaliers du bâtiment représenté. Au deuxième plan, une femme tourne la tête d'un moribond étendu sur un brancard, montrant son cou déformé par un bubon cervical. Ici encore, les bras tendus, les mains ouvertes contribuent à l'impression d'abattement, d'imploration, de souffrance, mais aussi au mouvement violent de l'ensemble. Les corps sont d'ailleurs très imbriqués les uns dans les autres, les traits accentués par les chairs et les muscles en relief, les torsions et les expressions des visages.

Le goût de Rubens pour la dramatisation a trouvé dans le thème de la peste un sujet adéquat. Qu'il s'agisse de Loyola guérissant les possédés ou de François Xavier (les deux tableaux pour le maître-autel de l'église des jésuites d'Anvers et élaborés probablement aux alentours de 1618 d'après les derniers travaux des historiens de l'art sont systématiquement rapprochés et évoqués sur le sujet de la contagion, Jaffé, 1989) ou encore de François de Paule intervenant contre l'épidémie, la glorification du miracle est d'autant plus forte que la souffrance des malades est accentuée par la composition et les traits caractéristiques. L'efficacité visuelle de ces grandes toiles tient en grande partie à la conjugaison chez Rubens entre les axes orthogonal, diagonal et les courbes, conjugaison qui investit aussi les couleurs : blanc-blafard pour les moribonds, verts et rouges pour l'expression de la souffrance mais aussi de la force, ombres colorées de rouge pour accentuer la dramatisation.

L'histoire pathétique mise en scène doit convertir le fidèle selon l'idéologie de la Contre-Réforme et Rubens s'inscrit incontestablement dans cette visée extérieure de sa peinture ; mais, pour autant, à l'intérieur de l'image, les personnages souffrants et atteints, par les gestes, les expressions et le traitement des chairs demandent au spectateur de rentrer dans le tableau en renforçant la narration et le pathétique.

Ce pathétique des corps pestiférés est particulièrement exprimé par les postures de renversement, les corps inversés, chez Rubens comme nous l'avons vu précédemment, mais également de façon récurrente dans de nombreuses œuvres du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècles européens (chez Tintoret⁴⁵¹, Zanchi⁴⁵², Negri⁴⁵³, Preti⁴⁵⁴, Giordano⁴⁵⁵, Mignard⁴⁵⁶, de Crayer⁴⁵⁷, Poussin⁴⁵⁸, Sweerts⁴⁵⁹, Troger⁴⁶⁰, Perrier⁴⁶¹, Vincent⁴⁶², etc.) et se poursuit de façon moins dominante aux siècles suivants (Zumbo⁴⁶³, Zick⁴⁶⁴, Gérard⁴⁶⁵, Magaud⁴⁶⁶, Duffaud⁴⁶⁷, etc.). Il est clair que de telles postures relèvent d'études académiques, mais si les procédés de raccourcis ou ceux de renversement des corps ont pu être mis en œuvre pour exprimer d'autres intentions, il est incontestable que leur multiplication dans les œuvres de peste ne peuvent tenir seulement à des raisons esthétiques et académiques.

Le renversement des corps des pestiférés (agonisants ou morts) ne se limite pas d'ailleurs aux postures académiques, mais se constate aussi très fréquemment dans les scènes où les corps sont transportés, jetés par dessus l'épaule d'un forçat (de Marseille chez Duffaud) ou tirés violemment par une sorte de monstre à tête de méduse (chez Poussin⁴⁶⁸), ou encore propulsés en arrière par la mort subite (dans les fresques réalistes de Spadaro ou Coppola ou Serre).

⁴⁵¹ CF Bases Excel & Access, n° 560.

⁴⁵² CF Bases Excel & Access, n° 285.

⁴⁵³ CF Bases Excel & Access, n° 284.

⁴⁵⁴ CF Bases Excel & Access, n° 436.

⁴⁵⁵ CF Bases Excel & Access, n° 287.

⁴⁵⁶ CF Bases Excel & Access, n° 163.

⁴⁵⁷ CF Bases Excel & Access, n° 194.

⁴⁵⁸ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁴⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁴⁶⁰ CF Bases Excel & Access, n° 36.

⁴⁶¹ CF Bases Excel & Access, n° 141.

⁴⁶² CF Bases Excel & Access, n° 141.

⁴⁶³ CF Bases Excel & Access, n° 290.

⁴⁶⁴ CF Bases Excel & Access, n° 291.

⁴⁶⁵ CF Bases Excel & Access, n° 227.

⁴⁶⁶ CF Bases Excel & Access, n° 254 -255.

⁴⁶⁷ CF Bases Excel & Access, n° 263.

⁴⁶⁸ CF Bases Excel & Access, n° 427.

Nous constatons aussi le caractère proéminent de ces victimes de premier plan dans l'iconographie. Chez Rubens, par exemple, dans *Le Miracle de Saint-françois Xavier*, le malade de premier plan peut être lu comme une métaphore de l'atteinte. Sa signification métaphorique tient à son emplacement dans la composition, mise en parallèle avec des personnages convulsés dans le pendant d'autel. Si nous nous référons à l'autre *Miracle de Saint-Ignace de Loyola*, tableau contemporain sur ces possédés, sachant que ces deux images devaient être exposées dans l'église en alternance les jours de fête (Boeckl, 2000, p.129), nous comprenons la portée idéologique de l'œuvre mais également sa portée symbolique. La possession par les démons devait être exorcisée pour recouvrer une santé physique et spirituelle ; de même, les pensées et croyances hérétiques devaient être rétractées avant que les victimes de la peste puissent être soignés ou guéris.

Dans ce contexte d'assimilation entre la peste et l'hérésie, la représentation des symptômes comme les postures signifie non seulement les états physiques pathologiques, mais également et par analogie, les états d'esprit. Le malade pesteux de Rubens est stigmatisé comme l'« autre » ; le corps atteint renvoie à une altérité non-catholique, il est infesté par la peste mais peut être sauvé, miraculeusement guéri, susceptible d'être amené dans l'Eglise (Lynn Martin, 1995, p. 95).

Si la peste manifeste l'hérésie (l'ordre jésuite attribuait les épreuves à cette cause), c'est bien dans le langage du corps, des postures et des gestes qui constitue la métaphore de la peste, de ses ravages physiques renvoyant aux désordres spirituels.

L'expression des visages malades et souffrants peut renvoyer au modèle pathétique du Laocoon, qui, au XVII^{ème} siècle particulièrement, fit l'objet de multiples copies complètes et partielles présentes dans les collections royales et privées en France, en Espagne et dans la péninsule italienne notamment (Coquery & Piéjus, 2001, p. 142). Les orientations parfois forcées des têtes et des poitrines viennent surenchérir le pathétique, déjà caractérisé par l'accentuation expressive des plis, des veines et des rides, dans les figures de Rubens par exemple. La douleur aiguë, tant corporelle que morale, déforme les traits du visage.

Le XVII^{ème} siècle confirmera les liens avec la physiologie et la logique des passions par l'entreprise de Descartes qui en décrit clairement les mécanismes obscurs (1649, *Traité des Passions de l'âme*) ou encore et sous son influence, par les codes esthétiques de Le Brun (1619-1690) dans *L'Expression des passions*, publiée en 1698 et présentée à l'Académie Royale de peinture en 1668. La codification des études de Le Brun a attaché une attention particulière aux expressions des passions négatives (douleur, peur, tristesse, colère) selon la classification de la théorie des passions du XVII^{ème} siècle (celle de Descartes étant exemplaire

pour l'académicien). L'entreprise des académiciens français (Académie Royale de Peinture fondée en 1648), en visant à soumettre l'art à des règles méthodiques et non au hasard des traditions esthétiques, correspond à « la construction d'une science-art dont Descartes a donné la forme et la matière » (Hourticq, 1921, ch. II, p.67 ; Baltrusaitis, 1957). L'influence directe de Descartes sur Le Brun peut être discutable (Dumont, 1997, pp. 9-22)⁴⁶⁹, mais il n'en demeure pas moins vrai que la classification et la codification graphique des passions selon l'effet mécanique qu'elles produisent sur le visage a influencé les artistes, plus généralement et indirectement. Disons que l'esprit cartésien dominant a baigné ses travaux de l'Académie, même si la lettre du texte du philosophe n'en a pas été la cause directe.

Les correspondances entre les mouvements de l'âme et ceux du corps font que les émotions, comme les sensations corporelles, se traduisent dans le visage particulièrement parce qu'il est directement en contact avec la glande pinéale (selon la première Conférence de Le Brun et la théorie cartésienne, 1649), siège supposé de l'âme, et donc en transmet instantanément les plus vifs et rapides changements d'état. C'est tout un jeu d'effets physiologiques qui, en rétrécissant les orifices du cœur par exemple, ralentissent la circulation et amollissent le corps, selon les théoriciens. Il s'agit de comprendre les correspondances entre corps et âme, les liens plus exactement puisque pour Descartes, les deux substances distinctes par nature sont reliées par la glande pinéale et le jeu des « esprits animaux » (Descartes, Méditations métaphysiques, 6^{ème} 1641 ; *Traité de L'homme*, 1662).

D'une manière générale, le mode de pensée par analogie et correspondances, issu de l'Antiquité et prévalent au Moyen-âge et à la Renaissance en Europe, se poursuit au XVII^{ème} siècle. L'âme est à l'œuvre dans le corps, comme les mêmes principes sont à l'œuvre dans la nature, que celle-ci soit végétale, animale, humaine. Le principe d'homologie et d'analogie de ce système de correspondances est un mode de pensée prédominant propre au XVI^{ème} siècle, dans lequel la ressemblance est alors au cœur du processus de la représentation et du savoir.

Au XVII^{ème} siècle, médecins, philosophes et artistes occidentaux se penchent sur les passions humaines pour percer à jour leurs mécanismes et codifier leur figuration. La nouvelle rhétorique de l'expression du sentiment va s'exprimer dans ces figures codifiées. Les corrélations déterminent une sorte de mécanique des formes, des traits, des passions, des effets sur les corps et les êtres. Ces corrélations ont notamment fasciné Charles Le Brun : il en a redessiné certaines, avec une virtuosité et une force qui surpassent de beaucoup leurs

⁴⁶⁹ Cette hypothèse du reste a été abandonnée par les spécialistes philosophes de Descartes (depuis G. Rodis-Lewis et les années 50), et ne demeure féconde que pour les historiens d'art, qui se recopient les uns les autres.

modèles, et en a inventé de nouvelles. Il élabore tout un code d'expressions caractéristiques, une grammaire et un lexique correspondants aux passions de l'âme. Les traits physiques renvoient aux traits moraux, le visage expressif est révélateur de la nature de l'être. Une série de dessins schématisant les déformations du visage réduit l'expression à la mimique, et plus encore à l'inflexion millimétrée des sourcils, devenue l'idéogramme du sentiment.

Le Brun établit une véritable typologie des passions, où chaque émotion (l'effroi, le ravissement, la colère, ...) est associée à une réaction physiologique particulière. Il en propose un équivalent visuel à travers plusieurs dessins, certains réduits à des diagrammes, d'autres à des têtes d'expression où les passions intimes sont rendues visibles par des mouvements caractérisés du visage. L'étude du visage et du corps par les peintres est tributaire, ou du moins influencée pour certains, par ce procédé codé d'objectivation graphique de la théorie des passions, permettant de lire leurs traductions clairement. Il ne s'agit pas seulement d'un procédé graphique de plus, commode et convenu, mais bien de la traduction graphique de la logique analogique, de ces correspondances entre les différents états pathologiques et passionnels, les postures et les traits des humains.

L'effort de Le Brun est exemplaire en ce sens qu'il s'inscrit bien dans le projet d'intelligibilité des êtres naturels : la correspondance déterminante entre art et science trouve dans cette entreprise un exemple notoire. Le Premier Peintre de Louis XIV s'est particulièrement intéressé, en effet, à la physiognomonie traditionnelle. Il donna sur ce sujet une autre conférence à L'Académie en 1671, dont le texte demeure incomplet aujourd'hui. Il semble bien que Le Brun cherchait à la fois à repérer les traits distinctifs opposant la face humaine au faciès animal (il pensera les trouver dans l'inclinaison des yeux, la direction du regard et le froncement du sourcil) et le moyen de mesurer le degré d'animalité (ou au contraire d'humanité, c'est-à-dire d'« élévation d'esprit ») des visages humains. Les classiques français restent les héritiers de l'antique conception de l'art conçu comme imitation, relevant d'un processus mimétique : le Brun définit l'expression artistique comme « *une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter* » (Dumont, 1997, p. 13).

Concernant les êtres malades, il est clair que la configuration des croyances et de l'épistémè du temps joue de la correspondance entre pathos et pathologie, selon le principe d'analogie entre souffrance et culpabilité, nous y revenons ultérieurement.

Dès lors, sachant que tout l'intérêt porté aux passions que l'art représente, véhicule, suscite, au point qu'il est accusé par certains d'entretenir voire d'exciter ces affects et donc de propager la « peste » des passions irrévocablement rejetées dans le monde de la chair et du péché (pour reprendre une expression consacrée du XVII^{ème} siècle mais qui persiste dans

notre discours actuel), il n'est pas étonnant que les scènes de peste, historiques ou symboliques, aient offert autant d'occasion aux artistes d'étudier, d'exprimer, de pousser à leur paroxysme les passions, le pathos qui leur sont liés.

Au reste, si le XVII^{ème} français et italien ont pu dominer ces procédés représentatifs dans la peinture ou la sculpture, toutes les ressources offertes par l'étude des anciens ou des maîtres de la Renaissance, par l'emprunt aux diverses sciences, par les analogies entre les arts, en particulier la rhétorique, ont été mises à contribution pour tâcher d'élaborer un corpus théorique appliqué à la question précise de la représentation des passions. Nous avons mis l'accent sur la théorie de Descartes et la codification de Le Brun, mais cela n'est pas exclusif d'autres modes de la rhétorique représentative : tous convergent pour exprimer les affects ressentis et la conjugaison entre pathos et pathologie.

L'inclinaison de la tête, la bouche ouverte ou entr'ouverte, le basculement du corps en arrière ou inversé, les raccourcis des corps contractés, les muscles saillants, les regards levés avec les pupilles très hautes, le faciès grimaçant sont autant de marques de l'état physique et psychique des malades. Le pathétique extrême est encore accentué par les artistes qui usent d'enchaînements dynamiques de figures, ne donnant pas seulement à voir les émotions mais également les différents moments décomposés de la même action : celle par exemple de se pencher sur le corps pestiféré, de voir les dégâts provoqués par le mal, de lever les mains au ciel, de se frapper la poitrine ou de prendre sa tête entre ses mains, de se couvrir le visage, etc. C'est toute une inscription dans le temps discursif de la rhétorique qui permet aux artistes à la fois de « raconter » la peste mais aussi de « l'exprimer ».

A cet égard, une œuvre est particulièrement exemplaire : *Plague in an ancient city de Sweerts* (1618-1664)⁴⁷⁰. Il semble que ce soit la peste d'Athènes (**figure 67**) qui ait retenu l'attention de l'artiste, ce qui confère à son œuvre une valeur mythique et en fait une scène exemplaire par son caractère générique. Notre lecture s'attachant ici à l'expression des passions plus particulièrement, nous situons rapidement la scène et l'œuvre. Il s'agit d'une composition classique et harmonieuse, reprenant le décor d'architecture d'une ville antique en mêlant les édifices imposants et les ruines de colonnes, au premier plan, métaphore tant de la caducité des empires que de la vulnérabilité des hommes et de la ruine provoquée par l'épidémie. L'équilibre général de l'ensemble n'atténue en rien l'effet de désolation, mais lui donne une teneur poétique : une poétique du mal et du fléau, de l'urbanité en proie à la

⁴⁷⁰ CF Bases Excel & Access, n° 277.

catastrophe. L'atmosphère de cataclysme et d'abandon est installée par le jeu du clair-obscur, notamment sur les corps de premier plan.

Selon une distribution en ligne brisée, toutes les étapes et tous les états des corps abattus par l'épidémie sont figurés. De gauche à droite, un personnage féminin visiblement souffrant et prostré présente un visage impavide et creusé ; un homme debout dont on ne sait s'il s'arrache les cheveux de douleur ou de consternation ou si les maux de tête commencent à le tarauder; le trio habituel de la mère, du nourrisson près de son sein et de l'homme se bouchant le nez; un groupe d'hommes et de femmes affolés et interrogeant le ciel avec des attitudes d'impuissance au centre de la toile; un deuxième corps de femme, inversé et figé dans la mort fait écho à un autre corps d'homme disposé selon le dernier segment de la ligne brisée, inversé lui aussi et complètement nu, foudroyé aux pieds des marches d'un temple.

Cette partition de premier plan met en évidence à la fois le caractère inéluctable du sort commun, l'extrême célérité de la maladie, sa brutalité et sa force. Un des personnages en retrait semble implorer le ciel ou quelque dieu absent, dans une posture christique qui n'est pas sans rappeler la Passion. Subie par l'humanité toute entière, cette Passion est celle des hommes sur lesquels la peste s'acharne comme un mauvais dieu, une divinité du mal que nulle rédemption à leur égard n'effleure.

Par cette toile de l'artiste flamand, la peste est encore traitée comme un sujet mythologique et biblique appartenant à la peinture d'histoire et donc au Grand Genre. Probablement œuvre de commande comme celle de Poussin dont il s'est inspiré, la peste de Sweerts est néanmoins et elle aussi le fruit d'une spéculation. Il semble que, pour l'artiste, le sujet traité soit les effets de la peste sur les habitants de la cité antique ou l'incompréhensible, sur la plus civilisée d'entre elles. Mythique, cette scénographie de la peste l'est aussi par l'une de ses sources : la référence visuelle la plus ancienne pour lui était la gravure de Raimondi d'après Raphaël que nous avons étudiée. Il s'agit bien alors du fonds mythique de l'Occident, au moins tout autant que de sa réalité historique et événementielle.

Par ailleurs, plusieurs lignes d'Ovide⁴⁷¹ sur la description de la peste correspondent à ce qui est donné à voir dans le tableau de Sweerts : « *...et les victimes fuient leur foyer... pour chaque homme, le foyer semble le siège de la mort... et ils sont vus errant, agonisant sur les chemins alors qu'ils pourraient tenir sur leurs pieds, d'autres gisant au sol et pleurant amèrement, tournant leurs yeux mornes vers le ciel dans un dernier effort et étirant leurs bras vers le ciel qui les domine tel un drap funéraire...* » (VII. 574).

⁴⁷¹ Dans *Les Métamorphoses*, Liv. 7. 525-581.

La peste de Sweerts renvoie de manière plus globale à la fragilité de la vie et à la confrontation des hommes avec les forces naturelles ou surnaturelles, les deux étant liées dans leurs esprits. Peut-être peinte alors comme un *ex-voto* pour avoir été délivré de la peste⁴⁷², comme plusieurs œuvres italiennes notamment (*La place Mercatello* à Naples par Spadaro⁴⁷³ ou plus tard *Sainte Thècle priant pour la fin de la peste dans la ville d'Este* par Tiepolo⁴⁷⁴), cette œuvre est néanmoins très intellectuelle, et vers les années 1650 où elle a été réalisée, sa composition procède d'une intention édifiante sur les passions humaines et l'affection par la peste, saisie comme l'épidémie générique.

Son éloquence provient autant du catalogue minutieux des « *affeti* », des gestes et des postures subsistant de l'Antiquité, que des groupes de personnages traduisant les différentes réactions face au fléau dans le cadre architectural tragique, les vivants méfiants et accablés tandis que les pestiférés sont déjà agonisants ou morts. Tous semblent résignés et perdus à jamais, errants au milieu du chaos, ahuris et muets, dans une lumière surnaturelle qui installe une atmosphère d'apocalypse surréaliste. Le ciel, bas, aperçu à travers les arcades du temple ou du palais intensifie encore la menace.

Le jeu des postures des différents personnages (malades, actifs religieux ou civils, saints ou divinités) traduit souvent dans les compositions classiques les positions de chacun, non tellement sociales (celles du statut et des attributions) mais dans la confrontation à l'existence et au monde (temporel et spirituel). Ainsi dans l'œuvre de Parrocel (1696-1776)⁴⁷⁵ *Saint-François Régis priant pour la cessation de la peste*, il semble que l'espace médian occupé par le saint en prière, agenouillé, les bras et les mains ouverts et implorant la divinité soit le point d'articulation entre le monde d'en haut (le personnage divin assis sur un nuage au regard et au geste bienveillant soutenu par les anges) et celui d'en bas (les deux corps de pestiférés renversés sur le sol, têtes et bras abattus par la mort (**figure 68**). Les directions des têtes et des bustes sont inversées : tenus droits, tenus inclinés en signe de soumission et relâchement dans l'abandon définitif.

Sans figuration des symptômes, bubons ou autres, l'artiste donne à voir une réalité générale de la peste et du corps épidémique : celle du pathos, celle de son désastre et de son hécatombe. Cette interprétation s'accorde à la prédominance donnée au sens du fléau à

⁴⁷² Un commentaire des circonstances de production de ce tableau a été fait à l'occasion de sa vente par le rédacteur du catalogue de Sotheby's en janvier 1997 à New York; notre iconographie reproduit celle du catalogue, cette oeuvre étant très peu reproduite ailleurs.

⁴⁷³ CF Bases Excel & Access, n° 161.

⁴⁷⁴ CF Bases Excel & Access, n° 76.

⁴⁷⁵ CF Base Excel & Access, n° 167.

l'époque classique et à ce qui en rend raison : la culpabilité des hommes et la punition divine. La réalité de l'événement et de ses effets s'expose sur la toile, la mort se lit dans les carnations blanches ou cirées des visages et des bustes des femmes au premier plan, comme la perte des repères et le désordre se dessinent dans les gestes éperdus et les regards égarés. Cette conception universalise l'événement, il s'agit bien d'une dramaturgie mythique ordonnant la peste en tragédie.

B.2 – Nudité

Un autre mode d'expression de la vulnérabilité des hommes atteints consiste dans la quasi nudité des corps pestiférés. Le nu académique n'est pas ici à proprement parler le code, étant donné le sujet. De plus, si la figuration de la nudité après 1600 est très réduite pour être conforme aux exigences du « decoro del corpo et vestito », force est de constater que la demi-nudité, voire la nudité totale (plus rare et présente dans quelques œuvres du XVIII^{ème} siècle comme celles de Zumbo⁴⁷⁶, de Zick⁴⁷⁷, par exemples mais aussi plus tard, dans les œuvres du XX^{ème} siècle, comme celles de Duffaud⁴⁷⁸, Jenewein⁴⁷⁹, par exemple) caractérise les corps de la peste.

Les corps nus ne manquent pas dans les œuvres picturales de la Renaissance au baroque ou au classicisme, mais dans les peintures d'Histoire ou religieuses, les critiques reprochent souvent aux artistes d'utiliser des figures nues pour faire valoir leur dessein et leur coloris. A cet égard, la représentation des forçats (aidant à l'enlèvement des corps pour les scènes de peste) pouvait assurer une telle fonction. Mais dans les tableaux d'autel ou scènes de peste liées aux ex voto, ou dans les tableaux religieux présentant des corps de malades, les règles de la décence sont vivaces dans la tradition du monde chrétien (Delsaut, 1981, p. 17). Dans une certaine mesure alors, les scènes de peste présentent de ce point de vue une originalité certaine, puisque la nudité y occupe une place particulière et prend des significations déterminantes.

D'une part la nudité permet de montrer les symptômes lorsque les artistes les ont représentés. Ainsi, au XVII^{ème} siècle chez Janssens⁴⁸⁰, au XVIII^{ème} siècle chez Serre⁴⁸¹, au

⁴⁷⁶ CF Bases Excel & Access, n° 290.

⁴⁷⁷ CF Bases Excel & Access, n° 291.

⁴⁷⁸ CF Bases Excel & Access, n° 263.

⁴⁷⁹ CF Bases Excel & Access, n° 508.

⁴⁸⁰ CF Bases Excel & Access, n° 514.

⁴⁸¹ CF Bases Excel & Access, n° 202.

XIX^{ème} siècle chez Guérin⁴⁸², pour ne retenir ici que trois œuvres exemplaires et ayant de ce point de vue des caractéristiques communes.

C'est également le cas chez Tintoret (1549)⁴⁸³, Crespi⁴⁸⁴, Giordano⁴⁸⁵, Gros⁴⁸⁶. D'autre part, la nudité permet de renforcer la présence des corps vulnérables, de leurs postures et de leurs atteintes, de leurs souffrances dans les torsions et les musculatures. Ainsi chez Sabatelli⁴⁸⁷, Mignard⁴⁸⁸ ou encore Rubens et le groupe de malades du Saint-Roch (1623, gravure)⁴⁸⁹, Poussin (1630)⁴⁹⁰, Sweerts⁴⁹¹, Rubens⁴⁹², Preti⁴⁹³, Delaunay (1869)⁴⁹⁴, Jalabert (1842)⁴⁹⁵, David⁴⁹⁶, Bergeret⁴⁹⁷, ou encore chez Guérin⁴⁹⁸ dont l'œuvre à la gloire du Chevalier Roze est aussi l'occasion pour l'artiste de laisser libre cours à sa virtuosité dans l'expression des anatomies, au bas de la composition.

Enfin, la nudité totale est en général réservée aux enfants, nourrissons le plus souvent : chez Raphaël⁴⁹⁹, Crespi⁵⁰⁰, Luti⁵⁰¹, Poussin (1630)⁵⁰², Van Schuer⁵⁰³, Lanzani⁵⁰⁴, Troger⁵⁰⁵, Zirckler⁵⁰⁶ (1785) ou encore elle caractérise les corps de second plan, comme chez Spadaro⁵⁰⁷, Serre⁵⁰⁸, Gérôme (1854)⁵⁰⁹, Guérin⁵¹⁰.

⁴⁸² CF Bases Excel & Access, n° 256.

⁴⁸³ CF Bases Excel & Access, n° 459.

⁴⁸⁴ CF Bases Excel & Access, n° 91.

⁴⁸⁵ CF Bases Excel & Access, n° 287.

⁴⁸⁶ CF Bases Excel & Access, n° 304.

⁴⁸⁷ CF Bases Excel & Access, n° 390.

⁴⁸⁸ CF Bases Excel & Access, n° 128.

⁴⁸⁹ CF Bases Excel & Access, n° 129.

⁴⁹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁴⁹¹ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁴⁹² CF Bases Excel & Access, n° 432 et 434.

⁴⁹³ CF Bases Excel & Access, n° 436.

⁴⁹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 181.

⁴⁹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 348.

⁴⁹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 474.

⁴⁹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 544.

⁴⁹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 256.

⁴⁹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 327.

⁵⁰⁰ CF Bases Excel & Access, n° 91.

⁵⁰¹ CF Bases Excel & Access, n° 568.

⁵⁰² CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁵⁰³ CF Bases Excel & Access, n° 87.

⁵⁰⁴ CF Bases Excel & Access, n° 195.

⁵⁰⁵ CF Bases Excel & Access, n° 36.

⁵⁰⁶ CF Bases Excel & Access, n° 567.

⁵⁰⁷ CF Bases Excel & Access, n° 161.

⁵⁰⁸ CF Bases Excel & Access, n° 202.

⁵⁰⁹ CF Bases Excel & Access, n° 226.

⁵¹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 256, détail arrière.

Le procédé de la gravure, que les œuvres soient classiques ou baroques met en évidence la nudité de tous les personnages, adultes ou enfants : Berettino (? d'après Cortone)⁵¹¹, Audran (d'après Mignard)⁵¹², De Poilly (d'après Mignard)⁵¹³, Glauber⁵¹⁴, pour les plus représentatifs. Chez Glauber (1646-1726), par exemple, dans *Saint-Roch et les pestiférés*, le choix de la nudité pour les malades est dominant, mais le premier plan central est occupé par le dessin d'un enfant nu pleurant devant sa mère (?) morte. Le contraste avec la nudité des anges en miroir dans le ciel est frappant. Il s'agit bien d'une nudité toute humaine, signifiant la précarité de l'existence et l'exposition des corps sans protection. Les règles de la pudeur ne contraignent pas les artistes pour les corps d'enfants ou de nourrissons. Ainsi, comme chez Glauber, le seul corps entièrement dévoilé est celui d'un enfant mort sur le cadavre de sa mère chez Audran illustrant le thème biblique de la Peste de David d'après l'œuvre picturale de Mignard (**figure 69**). Sorte d'image-modèle (archétype) comme celle de Raphaël : Mignard a conjugué le souci du rendu concret de la peste, lié sans doute au souvenir de son vécu personnel en Italie, et le souci du respect quasi linéaire du texte qui l'inspire, *Les Métamorphoses d'Ovide* (VII, 520...).

Le décor renvoie à l'architecture classique, comme celle de Poussin (*Asdod*, 1630) : à droite, le grand escalier du « Temple de Jupiter », sous le péristyle, on offre des sacrifices en expiation pour chasser la peste, le peuple aux marches se prosterne. Cette scène est incontestablement placée dans une atmosphère antique, fidèle à celle de la description de la peste mythique qui affligea le peuple d'Égine. Ovide s'inspire lui-même du texte fameux de Thucydide (Crawford, 1914) sur « la peste d'Athènes » (seconde année de la guerre du Péloponèse, 430 av.JC). Les échos littéraires correspondent aux échos graphiques : au centre du tableau, l'image est une réminiscence de la *Peste en Phrygie* de Raphaël (jeune femme mourante dans les bras d'un homme, enfant mort sur ses genoux).

Le contraste entre la statique du décor imposant et les mouvements des personnages est flagrant. Les gestes et les postures mêlent dévouement et affolement, imploration et fuite, souffrance et effroi ; les corps gisants dominent le premier plan, tandis qu'au fond de la composition une cascade d'eau tombe d'une fontaine dans un bassin où des personnages s'abreuvent. D'autres tentent de les en écarter, avant qu'ils ne contaminent l'eau. La soif inextinguible des malades est une référence traditionnelle des textes sur la peste, mais nous

⁵¹¹ CF Bases Excel & Access, n° 188.

⁵¹² CF Bases Excel & Access, n° 128.

⁵¹³ CF Bases Excel & Access, n° 163.

⁵¹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 143.

pouvons remarquer que le texte d'Ovide s'attache à l'idée d'une causalité naturelle et multiple de la maladie : les phénomènes météorologiques, l'obscurité ambiante, une chaleur lourde provenant des nuages et des vents. Il évoque le rôle de la contamination par l'eau, des fontaines, des lacs supposés infectés, des rivières polluées par des serpents... et Mignard place au centre et en fond de sa composition cet élément.

Le groupe de premier plan central évoque l'extrême brutalité de la mort, un chirurgien qui vient d'inciser un bubon sous l'aisselle d'une femme, dénudée à demi, tombe foudroyé lui-même en laissant choir son bistouri et le bol, alors que son assistant retient encore le bras de la malade et tente de freiner sa chute. Le médecin est lui même victime de cette « mort soudaine » si caractéristique de la peste, figurée par l'affaissement ou la chute brutale du corps en pleine action (procession, geste quotidien ou de travail) et devenue l'un des poncifs de l'imagerie des crises épidémiques. Cette scène caractéristique figure l'impuissance du geste médical et l'abattement général, sous le regard d'effroi d'un personnage debout, dominant le groupe.

Toutes les attitudes et les comportements semblent possibles : à droite, compassion et aide aux malades par la distribution de quelques remèdes et vivres, comme à gauche où une femme donne une potion dans une cuillère à une agonisante ; pleurs mais surtout délire, celui d'un homme, sous le porche à gauche, quasi nu, fuyant sa demeure, alors qu'une femme tente de le retenir et qu'une autre s'arrache les cheveux en surplomb du cadavre de son enfant.

Au premier plan, un feu de charbon allumé pour purifier l'air dégage une fumée qui fait écho à celle des rituels de sacrifice du temple, au porteur de torche et, dans le ciel de la composition, aux vapeurs sulfureuses versées par l'ange, à partir de deux vases (allusion au soufre et au feu répandus sur Sodome et Gomorre ?). A moins que ce ne soit plus probablement l'indice d'une référence à Lucrèce pour lequel les nuages sont chargés de germes porteurs de mort ou de vie et donc susceptibles d'exterminer les populations. Quoiqu'il en soit, les perspectives conjoncturelles naturelles et les exigences eschatologiques se mêlent ici dans les nuages sombres, *topos* de l'air miasmatique (Boeckl, 2000, p. 158).

Signe du caractère implacable du châtement divin qui n'est pas incompatible avec un ordre cosmique naturel et signe de la modestie des moyens et des réponses humaines pour arrêter le fléau, cette relation d'échos graphiques entre les différents « nuages », de feu (au sol, plan de l'humanité abattue), de fumées odorantes et purifiantes (au niveau intermédiaire du temple et de l'élévation spirituelle) et de volutes dans le ciel (au plan supérieur de la divinité), contribue à l'unité et à l'équilibre de la composition.

Les mouvements semblent traduire les dernières convulsions d'une vie menacée, les ultimes tentatives pour survivre et agir, maintenir les liens d'une population. Mais la répartition par petites scènes séparées permet à la fois le témoignage global sur les conséquences de la crise épidémique, la multiplication des effets de la peste et la traduction de l'éclatement social.

La dramaturgie de l'artiste mériterait une étude plus détaillée tant chaque saynète constitue en elle-même une scénographie de la peste. Tous les éléments caractéristiques de décor, de personnages, de postures, de passions, d'atmosphère y sont concentrés. Concernant la nudité partielle, il est remarquable de constater qu'elle marque seulement les personnages atteints (femmes, hommes, notamment un personnage sous l'arcade de gauche qui s'enfuit quasi nu d'une maison et semble en proie à une fièvre ou une fureur délirante (l'étude des traits de son visage renvoie aux traits caractéristiques de la fureur codifiée par les classiques). Les drapés à l'antique, correspondant dans l'imaginaire classique aux images de l'Antiquité biblique permettent d'accentuer le mouvement général et donc font ressortir d'autant plus les chairs nues. Le corps central de l'enfant entièrement nu fait contraste encore davantage.

Il est pourtant une œuvre picturale qui ose non pas la nudité cadavérique partielle, que l'on retrouve relativement fréquemment mais qui est partiellement cachée par un linge ou la posture dissimulant le sexe, mais la nudité effectivement totale pour un personnage adulte ; en cela elle est originale. Datée de 1911, ce tableau de Duffaud⁵¹⁵ (1853-1927), *Le Chevalier Roze à la Montée des Accoules* dénude plusieurs corps (**figures 26 et 27**, déjà étudiées ; **figure 70**).

La nudité constitue un élément de lecture iconologique fécond, dans cette œuvre du XX^{ème} siècle que nous avons déjà étudiée précédemment. Elle situe la peste dans un quartier vétuste et insalubre de la ville (la Montée des Accoules est située à l'entrée du Panier, non loin de l'esplanade de la Tourette où l'acte du Chevalier Roze a eu lieu, mais davantage marquée par la vétusté urbaine, l'étroitesse des ruelles) parce que, dans l'esprit de l'artiste et de ses contemporains, d'une part la peste n'est plus qu'un souvenir lointain d'un temps archaïque, d'autre part et corollairement elle ne peut qu'être liée à l'insalubrité. Cette scène constitue, en quelque sorte, le prologue à l'épisode de la Tourette. L'artiste respecte la topographie de cette Montée des Accoules, dont le clocher forme l'arrière plan. Cette voie du quartier du Panier, cœur de la vieille ville, a-t-elle été empruntée par le Chevalier et ses forçats ? ou bien n'était-ce que la perception de l'époque de l'insalubrité du quartier qui y fait

⁵¹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 263.

situer la peste par le peintre ? Mais si la peste de 1720 n'avait pas épargné les secteurs modernes de la ville, ses quartiers anciens, pauvres et populaires avaient été le théâtre d'horreurs inqualifiables également. L'exactitude historique n'est pas ici le propos, la vision de l'artiste, marquée par la mutation des mentalités, révèle autrement la vérité du vécu épidémique et de ses représentations. Que les corps aient été nus, effectivement, jonchant le sol des ruelles empestées n'est pas ici pertinent.

Rappelons que la peste, localisée par l'imaginaire surtout dans la vieille ville, correspond à une vision sanitaire ou hygiéniste qui associe maladie et puanteur, étroitesse des rues et promiscuité à contamination et dangerosité. Au XIX^{ème} siècle, on lutte contre l'air vicié et ses miasmes comme contre l'habitat insalubre ; le choléra a remplacé la peste. Au début du XX^{ème} siècle, cette dernière n'est plus qu'un souvenir obscur (même si elle sévit encore en Asie et si elle revient sur Marseille en 1920). On ne peut que la représenter comme irrémédiablement liée au passé et aux lieux les plus anciens de la cité. Dans ce contexte, ce qui est réellement efficace et de premier plan historiquement, c'est l'action politique et nous revenons ultérieurement sur cet aspect démonstratif et édifiant à l'égard du personnage du Chevalier.

Ce qui nous intéresse à ce stade de notre travail, c'est la fonction de la nudité qui joue sur plusieurs registres. D'une part elle permet de dévoiler les corps et leurs états : au premier plan à droite, porté par un forçat sur l'épaule et renversé, un corps nu en état cachectique renvoie l'image terrible de la mort, de la décomposition, du squelette enfin, dont le transport peau contre peau et le traitement pictural accentue le contraste des chairs avec celle du forçat, pleine, cuivrée, musclée.

D'autre part, la nudité totale et sans pudeur de représentation donne à voir un corps exposé, raidi, au plan moyen de la composition : celui d'un homme amaigri, aux côtes saillantes, aux membres décharnés, dans une position allongée.

L'artiste a renforcé l'horreur des effets de la peste en donnant à voir, sans concession, tous les états des corps, de l'agonie à la décomposition en passant par la raideur cadavérique. La nudité totale de deux de ces corps pestiférés accentue l'impression de vulnérabilité et de violence de l'impact.

Enfin, partielle, la nudité découvre sur les corps diverses traces, lésions sanguinolentes qui trahissent la maladie. Elle participe aussi à l'impression d'atmosphère d'abandon, délétère et oppressante comme au délitement des chairs, à la pâleur et à la raideur des carnations et des visages jusqu'à la présence parfois de voiles recouvrant les regards fixes. Par ailleurs, la nudité partielle des forçats renvoie autant à la chaleur insupportable sous l'effort qu'à la

possibilité que se donne ainsi l'artiste, par contraste, d'opposer en les conjuguant dans la proximité vie et mort. L'imprésentable est représenté, l'audace de l'artiste consiste à exposer ces corps nus, violemment et radicalement pour exprimer la violence et la radicalité de la contagion.

Au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, le graphisme symboliste de Blake⁵¹⁶ ou de Jenewein comme la manière romantique d'un Gallait⁵¹⁷ par exemple, trouvent dans les corps nus une expressivité particulière.

L'œuvre commémorative de *la Peste à Tournai* (1882) de Gallait (1810-1887) mêle religiosité, détresse générale et violence (**figure 71**). Elle évoque le souvenir de la peste moyenâgeuse (probablement de la fin du XIV^{ème} siècle, 1392 ?). La dramaturgie de la scène est remarquablement construite : de part et d'autre du pôle central occupé par une procession de religieux et par un personnage de moine en posture christique, se pressent une foule accablée, implorante et terrifiée, alors que les premiers plans de côté sont occupés par des corps nus, celui d'un enfant à droite et celui d'un homme à gauche, étendus sur des draps au sol.

Le premier plan central présente un moine accroupi muni d'une cloche, faisant face à un feu allumé et à un chien décharné visiblement menaçant, alors que le cadavre d'un autre animal gît sur le sol. La lumière éclaire la scène selon une diagonale qui met en relief les deux corps nus entourés de femmes terrassées par la souffrance (seins nus, au dessus du cadavre de l'enfant à gauche ; croisant ses mains au-dessus de sa tête, en proie à un état de violence extrême pour l'autre). L'ensemble est construit de façon pyramidale et dominé par la statue de la Vierge porté par les pénitents et par une grande croix. Tout se passe comme si la foule dense, très écartée du feu central, était retenue, contenue dans un espace de protection entre les bâtiments (parvis d'une église) et le moine en croix qui tente d'obtenir la protection divine et vers lequel de nombreux regards convergent.

La nudité totale est réservée aux malades mourants ou morts, elle fait exception dans cette œuvre, bien qu'une nudité partielle stigmatise les autres personnages atteints (en haut à droite de l'image ou en bas à gauche).

Le « Cycle de la Mort » de Jenewein (1857-1905) donne à la nudité un relief particulier. Ainsi, dans *Penitence*⁵¹⁸ ou dans la Peste, *Etude figurale*⁵¹⁹ la nudité des corps en

⁵¹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 499 - 500.

⁵¹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 177.

⁵¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 503.

⁵¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 508.

mouvement accentue l'effort de lutte contre le mal, la tension de la souffrance et de la peur, l'obstination à porter le Tau (sa croix mais aussi le symbole de Saint-Antoine), comme la violence épidémique (**figures 72 & 73**).

Le peintre tchèque a une prédilection pour les scènes bibliques et religieuses mais également pour les thèmes de la destruction et de la mort (Musil, 1996). La nudité des corps de Jenewein est un élément déterminant de sa métaphore de la destruction, associée chez lui au sentiment de dérégulation perçue à la fin d'une époque (1898-1900). La crise du choléra de 1830 avait réactivé le thème de l'épidémie et celui des Danses Macabres dans l'art de l'Europe de l'Est et du Nord. L'atmosphère est celle de la ruine radicale. Le mouvement de la composition de cette *Etude figurale* qui réunit les personnages masculins des différentes gouaches constituant l'ensemble des six œuvres du cycle entraîne les corps dans une sorte de ronde terrible. Les postures des corps nus, les muscles saillants et bandés, les torsos ployant sous l'effort participent d'une dynamique de catastrophe.

Les corps semblent pris dans une tempête et s'écrouler progressivement, chacun tenant une posture déséquilibrée et figurant les étapes successives de l'abattement jusqu'au squelette écroulé à gauche. Celui-ci allie le visage décharné du transi avec un corps de moribond : le raccourci fantastique permet de traduire la brutalité de l'atteinte. La vulnérabilité des hommes domine la scène.

Le contexte légendaire de l'Europe de l'Est rappelle les « rondes nues » de filles et parfois de garçons (en Silésie, en Moravie, en Roumanie, en Transylvanie, en Serbie surtout, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles) dont Delumeau indique qu'elles se rattachaient à des rites anciens de circumambulation destinés à protéger les collectivités contre les forces nuisibles et les esprits malfaisants (Delumeau, 1978, p. 184). Ces itinéraires protecteurs, cercles magiques de protection du malheur (Biraben, 1975-1976, II, pp. 56-57) ont pris différentes formes, dont la plus fréquente est celle de la procession traçant autour d'un village une barrière imaginaire protectrice.

Le traitement des chairs nues diffère : il met en relief les muscles, les traits amaigris et creusés, la fièvre chez les hommes adultes malades, chez David⁵²⁰ ou Gérard⁵²¹ par exemple. Il peut également n'être que le signe de l'atteinte, des corps abandonnés, d'une humanité

⁵²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 358.

⁵²¹ CF Bases Excel & Access, n° 227.

fragilisée et déchirée. C'est le cas lorsque la nudité caractérise les corps des lazarets, chez Géricault⁵²² ou Goya⁵²³, au XIX^{ème} siècle.

La nudité totale ou partielle des corps malades expose les chairs. Lorsque celles-ci ne sont pas marquées par les symptômes caractéristiques de la peste, le traitement pictural, particulièrement au XVII^{ème} siècle dans la peinture classique (chez Poussin⁵²⁴, Sweerts⁵²⁵, Vouet⁵²⁶, Mignard⁵²⁷, Lanzani⁵²⁸, etc.) ou au XIX^{ème} siècle lors du renouveau classique (Jalabert⁵²⁹, Monsiau⁵³⁰, Gallait⁵³¹, etc. pour reprendre les œuvres dont nous avons déjà traité), lisse les carnations, chez les femmes dont les poitrines sont le plus souvent dénudées. D'une part parce que le relief musculaire est plus propre aux corps masculins, d'autre part parce que les parties du corps féminins dénudées, les poitrines, permettent de mettre en évidence à la fois la fragilité et la maternité en raison de l'association avec les nourrissons.

Ainsi dans l'œuvre de Lanzani⁵³², scène religieuse de peste où le Cardinal Frédéric Borromée (neveu de Charles, le plus souvent représenté lors de la peste de Milan du XVI^{ème} siècle) donne sa bénédiction aux malades, la différence de traitement des carnations est patente (**figure 74**). Une jeune femme implorante est dénudée et agenouillée dans le groupe de gauche, comme une autre malade au-dessus portée par une femme et qu'une autre, déjà morte, est dévêtue par son enfant retenu par un homme lui-même torse nu, se bouchant le nez. Les deux malades centraux le sont aussi, ainsi que ceux qui attendent le secours spirituel du prêtre sur la droite de la scène.

Le traitement des hommes, torses et jambes nus, fait ressortir les reliefs anatomiques, la densité des muscles n'étant visiblement pas entamés par la maladie. La carnation des femmes est plus adoucie, les muscles sont moins saillants, mais la vulnérabilité est l'impression dominante de toute la scène. Dans les scènes classiques en général, qui évite les symptômes, tout se passe comme si la maladie n'entamait pas les chairs, mais si c'était les gestes, les postures qui traduisaient, sans doute possible, l'état pathologique, ou, et de ce fait plus exactement, le pathos.

⁵²² CF Bases Excel & Access, n° 564.

⁵²³ CF Bases Excel & Access, n° 179.

⁵²⁴ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁵²⁵ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁵²⁶ CF Bases Excel & Access, n° 289.

⁵²⁷ CF Bases Excel & Access, n° 163a.

⁵²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 195.

⁵²⁹ CF Bases Excel & Access, n° 348.

⁵³⁰ CF Bases Excel & Access, n° 223.

⁵³¹ CF Bases Excel & Access, n° 177.

⁵³² CF Bases Excel & Access, n° 195.

Du reste, c'est souvent le cas des scènes religieuses qui privilégient les actes de bénédiction des prélats, les sacrements donnés dans les rues aux malades. La définition du sacrement comme signe extérieur du secours de l'Eglise et de la foi des fidèles indique la raison pour laquelle ce genre de scènes s'est particulièrement prêté à la représentation picturale. Ce sont les œuvres de peste qui ont donné l'occasion, à l'époque baroque, de représenter les sacrements : les religieux se devaient de sortir à la rencontre des malades, leur dévouement incontestable s'accompagnait du devoir de donner les sacrements, l'extrême onction, bien évidemment étant donné les circonstances, mais aussi l'Eucharistie ou le baptême pour les plus fréquents⁵³³.

L'imminence de la mort, les situations d'urgence, les besoins accrus en temps d'épidémie étaient autant de conditions qui déterminèrent l'adaptation des rites religieux et des pratiques liées à la mort multipliées. Ces scènes ajoutent à la dramatisation et attestent la réalité de l'épidémie sans le recours obligé aux bubons horribles, aux cicatrices d'interventions chirurgicales vaines. Elles permettaient aussi pour une part d'indiquer la nature de la maladie en l'absence de symptômes figurables avant la mort (pour le peste pulmonaire, par exemple). A cet égard, il est incontestablement plus fréquent que ce soit les corps masculins qui présentent les traces les plus horribles et les atteintes les plus terribles.

B.3 – Coloris et carnations

Est-ce à dire que les bubons ou les lésions sont plus facilement associés aux corps masculins, et sont perçus davantage comme des outrages au corps féminin ? Peut-être, mais nous faisons une autre hypothèse, qui n'exclut pas la première. Il semble que ce soit davantage parce que les corps féminins pestiférés sont quasi systématiquement associés à ceux des nourrissons et que ce soit cette image là qui constitue un des topos de la peste, pour l'entité femme-mère et enfant⁵³⁴.

⁵³³ Cinq seulement des sept sacrements de l'Eglise catholique ne pouvaient être représentés : le mariage et l'ordination des prêtres étant impossibles, repoussés en temps d'épidémie. Ces deux sacrements, soit ne pouvaient être donnés dans l'urgence (l'ordination), soit étaient interdits. Nous revenons sur ces questions de représentation des sacrements et de leurs fonctions en étudiant les œuvres de peste d'édification des héros religieux (Borromée notamment), CF : Partie IV, C, « Les corps intermédiaires ».

⁵³⁴ Nous abordons plus loin l'étude de ce topos comme celui d'un stéréotype figuratif chargé de sens, dont la récurrence, mesurée et analysée à partir d'une requête spécifique de notre base, nous conduit à faire cette hypothèse, non exclusive de l'autre ; au reste et à notre connaissance, les historiens de l'art qui ont travaillé sur les images de peste ne semblent pas s'être interrogés sur ce point, soit considéré comme négligeable, soit parce que leurs corpus ne permettaient pas de quantifier les images. Peut-être également parce que, par nature, ce topos est tellement connu qu'il n'interroge plus. Nous le considérons pourtant, d'un point de vue anthropologique, comme déterminant.

Toujours est-il que plus rares sont les corps de femmes où soient figurés des bubons (outre la fresque de Lanslevillard⁵³⁵, chez Serre⁵³⁶ ou Paulin Guérin⁵³⁷), et, le plus souvent ce sont les coloris et les carnations qui déterminent l'état du corps, l'avancement de la maladie ou de la détérioration, voire de la décomposition. Au reste, même lorsque Guérin ose cet outrage au corps, il privilégie la discrétion, la sensualité du corps féminin et travaille les coloris et la carnation pour donner tout leur relief aux formes et à l'atteinte pathologique.

La déclinaison des coloris et le traitement des carnations sont des procédés non négligeable de représentation dans ces scènes narratives de peste, qu'elles soient religieuses ou laïques. A l'évidence, ces éléments picturaux sont conjugués aux autres signes (symptômes ou gestes et postures). Ainsi dans l'œuvre de Giordano⁵³⁸ de 1662 (évocation de la peste de 1656 à Naples), les corps, presque de taille réelle et de premier plan (**figure 75**, détails coloris et gonflement, image déjà représentée en **figures 9 et 30**), sont lacérés, marqués par des bubons, des entailles, mais sont aussi travaillés par les altérations et les nuances de coloris de la peau et de carnations.

Le code de coloris dominant associe le blanc au cadavre (encore charnu ou déjà décharné, lissé ou creusé). Ce blanc comporte des nuances variables, du vert ou du gris qui en accentuent l'aspect horrible et froid, du rouge rosé ou cuivré qui indique l'imminence de la mort. Les chairs gonflées, noircies, ou d'un brun-verdâtre traduisent la décomposition. Mais ce code n'a rien d'impératif et les artistes en fonction des écoles esthétiques, des modes et du *decorum* s'accordent la liberté de nuancer leurs palettes. Force est de constater que les classiques (Poussin⁵³⁹, Sweerts⁵⁴⁰, Mignard⁵⁴¹, etc.) figent les corps de femme morte en une pâleur éclairée, que l'on associe certes au cadavre, mais qui garde sinon une sensualité du moins une harmonie et une douceur par le coloris et la carnation.

Les tons froids ne sont pas dominants, les scènes de peste conjuguent impression de fièvre, de chaleur, de convulsion des corps en des tons chauds (rouges, bruns) et nuances plus froides (verdâtres, grises bleuté, noirs) pour exprimer les états des chairs ou les traces sur les corps, les carnations des visages, les regards égarés, douloureux, fixes, les yeux chassieux et fatigués. Nous ne saurions reprendre les détails multiples de ces corps pour en étudier les coloris et les carnations.

⁵³⁵ CF Bases Excel & Access, n° 187.

⁵³⁶ CF Bases Excel & Access, n° 203.

⁵³⁷ CF Bases Excel & Access, n° 256.

⁵³⁸ CF Bases Excel & Access, n° Giordano, détail moyen (les chairs et coloris).

⁵³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 274.

⁵⁴⁰ CF Bases Excel & Access, n° 279.

⁵⁴¹ CF Bases Excel & Access, n° 128.

Une œuvre est exemplaire de cette conjugaison des différents coloris et des variations de carnations selon les personnages et leurs états. Il s'agit d'un tableau de Gaspar de Crayer⁵⁴² (1584-1669), peintre de l'école flamande, *Saint-Charles Borromée assistant les pestiférés de Milan* (**figure 76**). Nous ne nous arrêtons pas ici sur le personnage ni l'action de Borromée et la fonction de cette image. Elle appartient, comme les autres, à l'édification du personnage et à la peinture religieuse de la Contre-Réforme, il n'y a rien là d'original. Ce qui est particulièrement intéressant, pour notre question immédiate des coloris et des carnations, ce sont les visages et leur traitement. La composition de l'œuvre est classiquement centré autour du saint en train de donner la communion à un moribond.

L'équilibre est remarquablement bien construit, le groupe formant un triangle de composition dont le sommet est représenté par la croix, la pointe de la torche, la tête du prélat d'un côté et celle d'un autre de l'autre, puis les axes constitués par la succession des corps femme / moribond / enfant en prière / nourrisson au sol du côté gauche, alors que du côté droit, l'axe passe par le bras du religieux donnant l'hostie / femme / malade assis et accablé au sol, dont les jambes rejoignent celles du nourrisson en refermant la figure pyramidale. Quatre autres personnages excentrés donnent plus d'ampleur à la scène et permettent de l'intégrer mieux au décor architectural : une femme en retrait à gauche, les deux religieux compagnons de Borromée et porteurs des symboles du rite, et un vieil homme sous un capuchon de pèlerine à droite, tenant un linge devant son visage. A sa manière, cette scène est une récapitulation picturale de tous les signes des corps de la contagion comme de ceux des scènes de peste narratives.

Sur l'axe gauche, les visages déclinent dans leurs coloris et leurs carnations les étapes de la vie à la mort : alors que la femme en retrait a un teint plutôt brun doré et vif, celle qui se penche vers le moribond et le soutient présente déjà une relative altération plus pâle, puis le visage du mourant, émacié et très blanc (accentué par la blancheur de la chemise et la lumière), les yeux déjà ailleurs et la bouche entr'ouverte, jusqu'au visage du nourrisson d'un blanc verdâtre et bleuté, les traits figés et du même ton que son linceul. Les nuances sont différentes sur l'axe droit : le malade assis contraste avec le nourrisson par la dominante chaude (brun rouge) de sa peau, mais il présente un bubon à l'avant de la jambe gauche tournée vers l'extérieur, se tient la tête et a des traits amaigris, tirés, une posture accablée, alors que le visage de la femme au-dessus de lui est marqué par une trace rouge-brun, une lésion au cou et une pâleur alarmante.

⁵⁴² CF Bases Excel & Access, n° 194.

Le détail du nourrisson (**figure 77**) met en évidence sa carnation altérée, son corps déformé, virant à l'informe dans le lange-linceul qui entoure la partie inférieure. Le contraste de l'aspect et du coloris de son bras avec ceux du hochet abandonné, la tête rejetée en arrière, la lésion brune sur l'avant-bras, le gonflement général, la pâleur grisâtre et verdâtre, les traits très marqués malgré la rondeur juvénile du visage traduisent la mort, l'abandon, l'injustice subie. Mais nos projections interprétatives tiennent à la compassion suscitée, à la sensibilité exacerbée par l'effet pictural destiné à émouvoir. Il s'agit d'une des rares images qui présentent un nourrisson seul, sans la proximité d'une femme-mère, le procédé accentue le déchirement et la dramatisation du moment, mais également l'importance du seul recours, le secours spirituel.

Les déclinaisons de coloris et de carnations contribuent donc particulièrement à l'élaboration des scènes et à leurs effets morbides, désolants et/ou horribles.

Il est remarquable de constater que, sur ce point, l'art non seulement nous donne à voir, mais a construit notre regard. En effet, que le vert noirâtre, ou le brun noir, soient associés à la décomposition et à la mort ne nous surprend évidemment pas ; cela fait écho culturel. Si ces associations ne tiennent pas à une quelconque « symbolique des couleurs » mais bien à un code esthétique assez souple, elles ne relèvent pas non plus de la pure fantaisie individuelle ni du constat de la réalité.

Le fond culturel de l'usage et de l'interprétation des couleurs a été largement étudié par les chercheurs (Pastoureau, 1999). Nous ne nous attachons qu'aux relations complexes de celle-ci avec la peste. Non que cette seule analyse explique et rende compte de l'usage des couleurs pour les corps des pestiférés, mais que le système des analogies qui régit ces relations permet d'éclairer cette question.

Il semble que nous puissions faire référence à une logique de l'imaginaire des images, des formes et des couleurs qui fonctionne à partir de catégories et qui peut être mise en évidence à partir de la constatation d'une proximité entre les « trois figures du malheur » que sont, depuis la Renaissance, la peste, la mélancolie et le diable (Azouvi, 1979). L'imaginaire est bien la règle du *perçu* (tant par les artistes que par les spectateurs) et les perceptions correspondent bien à des découpages opérés sur le réel, qui donnent sens et forme. Or les catégories culturelles imaginaires et symboliques qui nous permettent de percevoir, qui informent nos perceptions sont particulièrement sensibles quand il s'agit de la mort, du mal, du malheur. D'un point de vue général, cette logique de l'imaginaire articule entre eux des catégories et des schèmes qui règlent les variations représentatives ou figuratives dans les dynamiques complexes du fond anthropologique des sociétés (Durand, 1992 ; Durand, 1996) ;

concernant la peste et ses représentations, l'interaction du métaphorique, du symbolique et du réel est constante. Nous avons vu un certain nombre d'éléments iconographiques constants qui renvoient aux constellations d'images de la peste. Les coloris en sont un élément supplémentaire.

« *Et l'on dit que la mort est noire : car le cadavre, lorsque cette chaleur vitale qui nourrit le corps est éteinte, devient noir comme le charbon* », cette affirmation rend compte des associations imaginaires traditionnelles entre mort / froid / noirceur (Brunfelds, 1534, (n.p.) au mot « *ater* », cité par Azouvi, 1979, p. 128). Dès lors, il n'est pas étonnant que la noirceur de la peste (celle du diable et de la mélancolie, selon une analogie féconde qui relie le mal, la mort, la maladie), celle de la « Mort noire » dans les écrits, comme celle des corps pestiférés noircis, soit la coloration dominante des corps atteints. Non qu'ils soient totalement noirs, mais qu'ils se noircissent, de noirs mêlés de vert, de brun, plus ou moins foncés ou de teintes claires grisâtres pour les carnations (chez Spadaro, Coppola, Giordano, Preti, Rubens, Zanchi, Vouet, Crayer, Zumbo, Zick, etc.).

La peste, comme la mélancolie, dans les textes et la peinture (Klibansky *et al.*, 1989) oscille entre la pourriture et la calcination, entre le vert-bronze foncé et le noir ; elle est associée à la putréfaction, non seulement des corps qui se décomposent sous son action morbide, mais des vapeurs aériennes, des marais putrides. Elle est une modalité de l'infect et du corrompu, du putride (comme le diable et la mélancolie). L'association pourriture, infection, odeur pestilentielle se cristallise autour de la notion de « venin » et de « contagion », dont nous avons vu qu'elles étaient caractéristiques et spécifiques de la peste.

Sans nul doute, la couleur noire est le propre et la symbolisation de toutes les formes d'horreur dans notre culture, du moins. Mais concernant la peste, et probablement aussi, comme le montrent Starobinski la mélancolie (1960, pp. 14 ; 28 ; 44) et Azouvi, pour la mélancolie et le diable (1979) la noirceur est plus qu'une métaphore. Elle est l'effet d'un processus spécifique de production du noir (à côté de celui de la calcination du charbon et bile noire du mélancolique comme produit d'une adustion, ou de refroidissement, du sang lorsqu'il s'échappe et perd sa « chaleur », froideur du Diable incarnant le mal) qui est celui de la pourriture. Dans les Traités sur la peste du XVI^{ème} et du XVII^{ème} essentiellement, mais encore au XVIII^{ème} siècle dans les écrits de Scheuchzer (1732, II, pp. 50-51), la peste est constamment associée à la putréfaction définie comme « *une destruction et corruption de quelque chose humide et de sa chaleur propre et naturelle, laquelle corruption procède d'une chaleur étrange* » (Aubert, 1571, p. 7). Les causes et la progression de la maladie sont liées à l'humide et à la putréfaction. Pour Aubert ou Ambroise Paré, ou encore Labadie le processus

de putréfaction s'apparente à une sorte de « cuisson » particulière, de « feu » qui aboutit à la formation de charbons « *qui sont faits de sang gros, et aduste et putréfié* », sang noir qui corrompt progressivement tout le corps du pestiféré : « *langue noire et aride* », « *lèvres noirâtres* », « *ongles noirs* » (Labadie, 1620, p. 28 ; Paré, 1841 (1568) p. 351)⁵⁴³.

Voyait-on les corps devenir noirs, comme l'indiquent les textes ? Ne le « voyait-on » pas par le prisme de ces associations imaginaires et symboliques ? Toujours est-il que les artistes le donnent à voir, ils signifient par là le « travail noir » de la maladie au creux des corps et la régression à l'informe qu'est la pourriture. « *La mélancolie, le diable et la peste apparaissent sous le même domino noir* » écrit dans une belle formule François Azouvi en poursuivant ainsi :

« *Dans les trois cas, un processus spécifique d'altération rend compte de la production de cette couleur. Si nos trois objets sont représentés comme noirs, c'est sans doute qu'ils éveillent une inquiétude que cette couleur symbolise aisément – en ce sens l'imaginaire est bien la règle du perçu ; plus profondément, elle est aussi la règle du conçu puisqu'elle suscite l'invention de procédés spécifiques qui rendent compte, pour chacun d'eux trois, de leur couleur, mais qui valent aussi de façon générale* » (1969, p. 130).

Sont associées au venin corrupteur la peste, la sorcellerie, l'hérésie. On comprend alors que les idéologues de la Contre-Réforme aient particulièrement investi la peste et fait de ses sujets une trame de leur lutte contre l'hérésie (Francastel, 1968). La peste est corruption, hérésie, destruction, bref elle est « noire » et entre les deux types d'infection (pestilentielle et diabolique) le processus de propagation et de contamination est le même : insidieux, rapide, furtif, ayant une tendance à l'expansion, à l'envahissement et aboutissant à la destruction, à la ruine des corps et du corps social.

Là encore, une description de l'atteinte par la peste du début XVII^{ème} siècle est particulièrement éloquente : « *... nous dirons maintenant de celles (maladies) qui entrent en nous furtivement et obscurément, et qui de leur propre attouchement nous ruinent et offensent, étant si contraires et ennemies de notre nature, que de leur pure malice nous minent lentement et peu à peu, sans se manifester, jusqu'à ce qu'elles aient reconnu leur force et vigueur, par lesquelles elles dissipent, ruinent et abolissent les facultés universelles de tout le corps* » (Pigray, 1606, p. 528).

⁵⁴³ Ces Traités et de nombreux autres de la même période ont été étudiés par François Azouvi (1979) mais aussi par Foucault (1963 notamment) dans une autre perspective. Nous tenons à remercier François Azouvi pour la communication de ces références et son encouragement à notre travail.

Les principes de la maladie sont « *corrosifs* », le « *venin pestilentiel est si subtil qu'il échappe à tous nos sens... ses pernicious effets mêmes n'ont pu le faire connaître* » et la « *contagion si universelle était quelque chose d'extraordinaire* », écrit encore en 1732, Scheuchzer (II, p. 54).

Que la peste soit définie par son pouvoir infiniment contagieux, qu'elle suscite les peurs les plus terribles parce qu'elle s'abat sans prévenir, qu'elle s'insinue sans trêve, qu'elle conduit à l'informe et à la décomposition, qu'elle est dissolution et désorganisation à l'œuvre tant dans les corps que dans la société se retrouve dans ces images. Les artistes en en figurant les effets, les symptômes ou les stigmates en figurent aussi la puissance sournoise et l'envahissement noir progressif.

A cet égard, l'œuvre baroque de Zick, *Die Pest*, que nous avons déjà étudiée (**figure 24**), est paradigmatique : certes, elle orchestre la mort à l'œuvre (que nous avons déjà analysée dans la figuration des corps dans tous leurs états) mais, dans ce passage du corps vivant atteint au cadavre, elle donne à voir une représentation du possible, celui du délitement, de la décomposition, du processus délétère. Les couleurs renforcent la perception de ce processus (**figure 78**).

Par le jeu des coloris et des dégradés, comme par la nudité et les anatomies, Zick figure tous les stades de la dégradation allant du corps atteint (maintenant un geste et encore rosé) jusqu'au corps mort (abandonné, blanc et verdâtre) en passant par les corps souffrants, accablés, abattus et à l'agonie (rouges-cuivrés). La position inversée des corps de premier plan accentue encore la brutalité et l'aspect chaotique de la situation. Au sol, figés, les cadavres (blancs et vert-bronze) ont cessé de chuter sous le regard de la Mort debout.

Au centre de la toile, le corps d'un nourrisson juxte un crâne, image de son devenir certain et trace du *memento mori* des Vanités du XVII^{ème} siècle. Les jeux de blancs traduisent particulièrement les variations, d'autant que la lumière sombre donne davantage d'éclat aux touches de couleurs : elles mettent en relief et en écho les os blancs du squelette menaçant, la carnation ivoire du cadavre éclairé et les reflets bruns, jaunes et verts du corps en décomposition (Thomas, 1980).

Comme tous les symboles, les couleurs sont surdéterminées. Le noir-verdâtre, le noir-bronze appartiennent à cet ensemble coloré des noirs qui renvoient à la méchanceté, au mal, à la maladie, à la mort et à la nuit dans un certain nombre de cultures européennes et africaines (De Heusch, 1972). La circulation du mal que nous avons mis en évidence par le mouvement en spirale des corps est renforcée par la déclinaison des couleurs. Concernant la mort et ses représentations, l'étude anthropologique de Louis-Vincent Thomas a montré que dans la

culture occidentale, l'imaginaire l'emporte sur le symbolique (1980, pp. 528-529). S'agissant des représentations iconographiques il semble que le symbolique demeure prégnant dans l'utilisation des couleurs comme du squelette à la faux. Peut-être les images de l'art fixent-elles dans cette iconographie et ces codes ce que les rites marquent dans les autres cultures, africaines notamment.

Ce qui frappe alors dans ces images et que l'œuvre de Zick incarne, c'est la correspondance ou le recouvrement de la mort accidentelle (par la maladie) par la mort ontologique (par l'épidémie conduisant inéluctablement à la mort et la Peste-mort elle-même). Cette interprétation est encore plus probante en raison de la figuration du squelette traditionnel dans l'iconographie occidentale pour signifier la mort agissante. La plus part des œuvres insistent sur la dégradation et la décomposition des corps des pestiférés eux-mêmes, sans aller jusqu'à figurer la personnification allégorique de la Mort. Tout se passe comme si la perspective des scènes de peste s'en tenait à l'horreur des corps décimés et de leur transformation par l'utilisation codée de la couleur : le réalisme de l'événement conjugué au code symbolique des couleurs, comme des postures, des gestes et de la nudité travaillés. C'est l'événementiel (ou l'accidentel) qui est représenté lorsque les scènes sont historiquement ou mythiquement situées ou encore imaginaires construites. Ainsi dans les détails nombreux des œuvres de Spadaro⁵⁴⁴, Coppola⁵⁴⁵, Giordano⁵⁴⁶ ou Serre⁵⁴⁷ et De Troy⁵⁴⁸ que nous avons qualifiées de « réalistes » dans une certaine mesure, nous constatons des corps de nourrissons noircis, vert-bronze, des corps de femmes très blancs, des corps d'hommes et de femmes bruns cuivrés. Mais ces coloris se fondent dans le décor, la multiplication des personnages, des scènes de vie ou de lutte, etc. C'est probablement aussi une des raisons pour lesquelles le regard spectateur ne les remarque pas comme signes.

Dès que les représentations prennent une valeur générique (ou universelle), dès qu'il s'agit de représenter « La Peste », ce phénomène destructeur de nulle part, de partout et de toujours, ce que nous avons appelé une « utopie tragique » (chez Zick, Zumbo, par exemple), ce qui prévaut relève alors davantage du code symbolique, et notamment de celui des coloris stigmatisant les différentes étapes de la vie à la mort, de la chair au squelette, du sain au putréfié. Ce langage pictural sur les corps traduit l'horreur mais également rend perceptible le

⁵⁴⁴ CF Bases Excel & Access, n° 161.

⁵⁴⁵ CF Bases Excel & Access, n° 5.

⁵⁴⁶ CF Bases Excel & Access, n° 287.

⁵⁴⁷ CF Bases Excel & Access, n° 202 à 213.

⁵⁴⁸ CF Bases Excel & Access, n° 215 à 219.

travail du temps et de la mort. L'usage de ces codes radicalise le propos, l'outrage aux corps renvoie à la vulnérabilité.

Si l'image picturale est d'abord des formes et des couleurs, lorsqu'elle devient allégorique, lorsqu'elle incarne une entité non abstraite mais générale (La Peste), le code symbolique se lit plus évidemment, parce qu'il ne s'agit pas de narration mais bien davantage de symbolisation. Formes et couleurs sont alors des signes déterminants.

L'ensemble des signes formels récurrents (symptômes, stigmates, codes expressifs) traduisent à la fois l'atteinte réelle et concrète, événementielle et la vulnérabilité, plus encore, la caducité de l'existence humaine. Ces modes d'expression sont suffisamment représentés pour que nous puissions nous autoriser à les constituer en langage du corps pestiféré. Ils se retrouvent dans la quasi totalité des scènes de peste narratives et génériques et constituent la structure formelle du modèle-type des scènes de peste.

La lecture analytique des œuvres permet d'en dégager le « lexique », plutôt que les signifiants, dans la mesure où il ne peut être question, comme nous l'avons posé au départ, de décontextualiser les images, ni de séparer le fond de la forme, ni de considérer qu'il puisse y avoir une autonomie des signifiants formels. Comme pour la signification de tout texte littéraire, le sens des images ne se construit et ne se produit que dans le tissage du fond et de la forme, dans l'économie de leur lecture dialectique.

C – De la récurrence des motifs : stéréotypie

Outre les codes expressifs que nous avons étudiés, un certain nombre de motifs font retour régulièrement dans les scènes narratives de peste. Nous avons considéré qu'il ne s'agissait pas seulement d'éléments formels, mais plus rigoureusement d'éléments de fond, sorte d'épisodes récurrents de la narration. Non que, nous venons de le voir précédemment, nous distinguions d'une manière exclusive la forme et le fond d'une image, ce qui ne se justifie pas plus dans l'iconographie que dans l'écrit pour autant que l'on veuille se rendre à l'évidence de leurs rapports dialectiques, ce que les études littéraires (de style, de sémantique ou de sémiologie) ont établi depuis longtemps. Mais que l'analyse iconologique exige d'étudier précisément et séparément tous les paramètres et les éléments qui constituent l'image. Précisément parce que la production de sa signification, ou plus justement de sa

polysémie est provoquée par la conjugaison, les échos et les rapports dialectiques, de complémentarité ou de renforcement entre les éléments formels et les éléments sémantiques.

Ce qui se justifie par nécessité de méthode dans l'analyse textuelle comme iconographique ne signifie pas que le texte ou l'image analysés ne fassent pas sens et effet en raison même de ce tissage ou de ce sertissage des mots dans les formes, des signifiés dans les signifiants, des personnages dans les traits et les couleurs, les postures, la nudité, la gestuelle et les attitudes. C'est exactement l'inverse : la mise en évidence des codes, des motifs formels, des *topoi* permettent d'interpréter ces significations et de mieux comprendre la nature de leur fonction.

Les motifs récurrents sont porteurs de significations fortes, en raison à la fois de leur récurrence même qui établit et renforce le sens des scènes représentées, mais également en raison des représentations imaginaires et symboliques des populations à partir du vécu de l'épidémie dont les œuvres portent traces. Si le vécu de la peste est répétitif et somme toute relativement identique sur l'essentiel (les faits, les effets, les interprétations) à travers les différents moments de crises, il n'est pas étonnant que l'on retrouve les mêmes motifs figuratifs signifiants.

Pour autant il ne s'agit pas de postuler une prétendue permanence quelconque de l'humanité face au mal et à la maladie, postulat à partir duquel on ne manquerait pas de retrouver les images identiques⁵⁴⁹. S'il y a permanence de croyances, de comportements, de schèmes de l'imaginaire, il nous appartient, à l'issue de notre travail, de les dégager et de tenter d'en comprendre les significations. Nous n'avons pas nié la ressemblance des comportements et des interprétations face à l'épidémie, les analogies représentatives, voire même ce que nous pouvons appeler des invariants représentatifs. Mais notre méthode exige que ce soit à partir de l'étude iconologique des images que nous dégagions ces éléments et que nous nous assurions de leurs fondements.

Notre hypothèse alors pose que les récurrences (de codes expressifs et de motifs) ne tiennent pas seulement à l'imitation artistique. Certes les artistes se copient, apprennent et travaillent en reproduisant les motifs, les sujets, les manières. Mais il nous semble que la répétition des motifs ne peut être uniquement envisagée comme l'effet d'une tendance mimétique. Si certains motifs se sont imposés aux artistes, ne peut-on pas y voir une richesse sémantique et une force expressive non exclusives de la tendance de la pratique artistique à la copie de leurs pairs ou des anciens ?

⁵⁴⁹ Nous avons relevé et écarté ce biais possible dans notre partie méthodologique.

Des motifs récurrents des scènes de peste se dégagent nettement et constituent autant de cristallisations polysémiques par l'image. Nous avons nommé ces récurrences des « stéréotypes » picturaux ou graphiques. Avant de les étudier dans le détail, définissons ce que nous entendons par « stéréotypie » iconographique. Le stéréotype (qu'il prenne un sens péjoratif ou neutre dans les sciences humaines et sociales) apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer commodément les réalités. Dans sa *Théorie des opinions*, Jean Stoezel (Roze, 1992, p. 594) souligne que l'impact puissant des stéréotypes tient à ce que, comme les clichés, les symboles ou les slogans, ils *sont les significations elles-mêmes*, c'est-à-dire des contenus immédiatement communicables et assimilés par les individus. Le stéréotype apparaît ainsi comme un élément de la structure des représentations : il ne prend toute sa signification que rapporté à sa composante individuelle et aux coordonnées sociales et culturelles. Ils assurent des fonctions d'ordre communicatif mais également socio-psychologique en organisant, entre autres, les noyaux de valeurs communes d'une société (Boëtsch & Gandossi, 2001, pp. 17-23).

Dans un champ iconologique, il s'agit tout d'abord d'images types. Ernst Gombrich remarque que les noms désignant les scènes (titres ou légendes) n'avaient pas d'autre rôle, au Moyen-âge et à la Renaissance, que d'indiquer au lecteur-spectateur qu'il s'agissait d'une image type (d'une cité ou du Roi) et non de donner une information précise sur les faits ou les lieux (Gombrich, 1987, chap. II « Le stéréotype et la réalité », p. 89-123). Ces images attestent une catégorisation de la réalité.

Il y aurait donc une sorte de « schématisme »⁵⁵⁰ à travers lequel notre entendement aborde le monde phénoménal, et les stéréotypes relèveraient de ce phénomène, de cette aptitude à saisir les événements, les lieux, les choses. Les motifs stéréotypés des scènes de peste, constamment adaptés par les artistes à leur fonction représentative particulière (réaliste, religieuse, allégorique, etc.) traduiraient donc ces schèmes représentatifs en étant le fruit de la conjugaison entre les processus de l'entendement et les intuitions sensibles de la réalité, par le biais de l'imagination (ici prise au sens kantien, comme faculté d'intuition sans objet, productrice et schématisant sans concept, selon l'Analytique du beau⁵⁵¹ ; jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, l'imagination est tenue pour une faculté de connaissance, intermédiaire entre la raison et la sensibilité et quasi analogue à ce que nous appelons aujourd'hui « perception »).

⁵⁵⁰ Le terme est kantien, mais a été repris par Durand (1992) notamment pour l'étude de l'anthropologie de l'imaginaire.

⁵⁵¹ *In Critique de la Faculté de juger*, 1790.

Les stéréotypes iconographiques attesteraient en somme que le point de départ de l'artiste n'est pas une impression visuelle, mais une idée, un concept ou une conception (Gombrich, 1987, p. 101). Tout se passe comme si les motifs schématiques des scènes de peste correspondaient à des « formes » pré-construites⁵⁵², que les artistes réactivent et adaptent. Cette stéréotypie confirme, s'il en était besoin, le fait que l'on ne rencontre nulle part dans l'art de naturalisme simple et neutre, de réalisme sans transposition ; les œuvres de peste ne dérogent pas à cette construction de motifs types et les artistes comme les écrivains ont besoin d'un « vocabulaire » avant de se risquer à « copier » la réalité. L'image stéréotypée engage déjà une conception de l'objet en rassemblant le divers et nourrit notre savoir et nos perceptions. Ce n'est pas tant l'imagination qui est puissance trompeuse que le fait que les images nous tiennent lieu de savoir ou que le savoir lui-même est nourri d'images. Ce qu'est la peste, pour les populations, tient autant de la réalité concrète que du savoir empirique et des perceptions nourris de représentations.

Le stéréotype, saisi en général, appartient à la *doxa*, et, à ce titre, fait généralement l'objet de critiques. Il fige les idées, sclérose le sens, et renforce sa prégnance en prenant la forme des idées reçues, des préjugés, des clichés, des lieux communs. Mais, par là-même, les stéréotypes ont une fonction positive, ils permettent l'interprétation spontanée et la communication entre les individus d'une même communauté culturelle et linguistique. Ils informent la réalité perçue et ont une fonction dynamique en cela (Cauquelin, 1999). En somme, le stéréotype est double : en un sens c'est une structure passive, héritée et réitérative ; en un autre sens et corollairement, c'est une structure active, intégrative, cognitive, émotionnelle et pragmatique.

En effet, la *doxa* est bien ce lieu commun et ce lien social, cette construction d'un *consensus* indispensable de représentations placées sous le régime de la crédibilité et de la vraisemblance sans lesquelles les cohérences et les sens communs ne seraient pas. Dans le langage, les stéréotypes sont une simplification de la réalité, une économie nécessaire de la pensée, une catégorisation du réel. Ils ont essentiellement la fonction de ramener au familier et au connu (Ferrari, 1994, pp. 73-81). A cet égard, le stéréotype présente une valeur anthropologique majeure, puisqu'il représente une voie féconde pour connaître les caractéristiques principales du groupe humain, celles de la communauté sans lesquelles il ne serait précisément pas un « stéréotype ». Ces figures de la *doxa* sont communes à double titre : d'une part parce que c'est bien au sens commun que ces stéréotypes appartiennent, à

⁵⁵² Au Moyen-âge, la forme ou le « simile » pouvait s'appliquer aussi bien aux formulaires procéduriers administratifs qu'aux épures de l'art pictural, précise Gombrich, 1987, p. 101.

cette banalité agissante et parfois terriblement efficace qui permet la perception et la reconnaissance des choses, d'autre part, ils sont « communs » parce que procédant de la mise en commun, d'une construction commune et dialogique des interprétations propres à une culture et à une société.

A cet égard, la puissance de la *doxa* (et particulièrement ici de ses stéréotypes lexicaux comme iconiques) n'est pas seulement celle de la séduction et des certitudes faciles mais bien celle de l'opinion précisément. Or l'opinion est un fait humain et seulement humain, elle entraîne la conviction et, à ce titre, constitue pour l'anthropologue un objet d'étude privilégié (Chevé, 2001, pp. 201-206).

Dès lors, s'agissant des stéréotypes iconographiques des représentations de la peste, nous pouvons dégager trois raisons de les étudier. D'une part ils révèlent les schèmes de représentation de l'épidémie et du mal et les transmettent dans les mentalités et les imaginaires. D'autre part, ils assurent probablement une fonction très particulière : la peste est épidémie débordante, excessive, terrifiante et demeurant mystérieuse pour les populations affectées. Les motifs stéréotypés ramènent alors au familier, au connu, des événements hors normes, démesurés et extrêmement violents. Ils disent l'effroi, la souffrance, la mort, l'horrible, mais dans les « formes », pacifiés en quelque sorte par la mise en scène et en signes. Enfin, ils constituent des objets d'étude féconds pour la perspective anthropologique parce qu'ils révèlent les caractéristiques des sensibilités, des imaginaires, des constructions symboliques d'une communauté face au phénomène épidémique.

Si l'image peut être considérée comme une représentation formalisée de la réalité, reflétant ce que nous avons appelé une « vision-connaissance » de la réalité qui est partiellement subjective (*per-spective* du sujet), mais qui relève aussi, par le langage qui l'exprime, d'un donné social, d'une culture, les stéréotypes en image permettent par leur formalisation de cristalliser les significations et les perceptions de l'épidémie. Les stéréotypes iconiques construisent et rendent figurables les schèmes de représentations et les significations en renvoyant aux réalités de l'épidémie comme à celles de ses représentations.

Ainsi, par exemple, le motif pictural ou graphique « mère - nourrisson - père » renvoie à la construction et à la déconstruction de la trilogie familiale d'une société assiégée par la peste ; ou encore le geste de se boucher le nez attestant au plan figuratif la pestilence et la contagion, et renvoyant à la thématique du contact, du dégoût.

Envisager la construction dans le temps de stéréotypes iconographiques ne se justifie que si, préalablement, nous ne pensons plus penser le rapport de représentation comme un rapport d'identité (entre la réalité et sa représentation) et que nous envisageons que ce puisse

être un processus d'objectivation et de perspectives plurielles sur la réalité, ici épidémique. Le statut de ces motifs récurrents des tableaux de peste s'apparente à celui de ces stéréotypes par lesquels la *doxa* tente de s'approprier l'altérité radicale (le mal, l'horreur, la mort) et réussit une sorte de pacte avec elle par les vertus de la *catharsis*.

Certes ces images réitérées peuvent être saisies traditionnellement comme des *topoi* des scènes en correspondance avec ceux de la littérature (Boeckl, 2000, p. 45) développant une sorte d'imagerie de l'épidémie et un langage du corps malade. Il est certain que la position qui consiste à se pincer le nez pour éviter l'odeur mortifère s'apparente à une convention ancienne en art, notamment fréquente dans l'iconographie de Lazare. Mais après la transformation par Raphaël de ce geste, par la puissance de son œuvre et sa postérité, en signe artistique de la fatale maladie comme de l'humanité éprouvée et vulnérable, ce geste est devenu symbole. Répété à l'infini dans les tableaux et les gravures il se construit en motif stéréotypé.

Les stéréotypes sont à la fois codifiés et mobiles et constituent donc des représentations autour de signifiés régis par un système référentiel complexe et large plutôt qu'une simple expression formellement codifiée. Les aspects cognitifs, émotionnels et pragmatiques, imaginaires se conjuguent dans ces représentations, quelles que soient par ailleurs leur validité et leur véracité. Peu importe que les rues soient ou ne soient pas jonchées de cadavres de mères que leurs nourrissons cherchent à téter ; encore un fois, l'intérêt anthropologique des représentations iconographiques ne tient pas à cet aspect, à la véracité du témoignage. Il se trouve que c'est cette configuration figurée qui domine les scènes de peste et qu'à ce titre, elle constitue une alarme tant esthétique que anthropologique.

Un certain nombre de procédés rhétoriques et stylistiques de substitution sont utilisés par les artistes pour signifier et émouvoir. Ainsi, par exemple, les jambes seules ou le cadavre pour exprimer la mort ou l'hécatombe toute entière, selon un procédé de synecdoque figurative (*pars pro toto*) ; ainsi, également, l'écroulement d'un personnage pendant une activité banale et habituelle, signifiant par le recours à la métonymie, la mort soudaine ; enfin, le crâne figuré pour la peste dans les représentations bibliques de la Peste de David associé aux tiges de blé pour la famine, à l'épée pour la guerre (Boeckl, 2000, p.54).

Ainsi, progressivement, un lexique s'établit comme des référents sémantiques que nous considérons comme stéréotypes. Le stéréotype s'inscrit dans la durée, présente une permanence liée au fait qu'il est indépendant de l'expérience concrète et diverse. Certes les crises épidémiques présentent des caractéristiques semblables, mais on peut supposer qu'elles ne sont pas identiques selon les sociétés, les contextes historiques, les états des populations,

etc. Or, du XVI^{ème} au XX^{ème} siècles, les mêmes motifs sont réitérés. C'est que l'essence du stéréotype est la duplication, c'est là son principe, qu'il soit de langage ou iconographique.

Ces stéréotypes picturaux sont à la fois structurants (support des représentations), vecteurs de sens (signification immédiate de l'image et décodage sensible évident), signifiants requis et nécessaires pour comprendre la réalité épidémique et sa résonance symbolique (la peste comme mal radical, dans le cas du stéréotype mère-enfant-père, destructeur du noyau familial et donc facteur de l'éclatement des liens affectifs, symboliques, sociaux et biologiques). Il apparaît donc nécessaire de tenter de comprendre quelques aspects de ce système de signification à l'œuvre dans les scènes de peste. Ceux-ci participent sans nul doute de manière active au système de signification.

Dans une perspective de psychologie de la représentation picturale, étudiant les rapports entre stéréotypie et réalité, Ernst Gombrich insiste sur le schématisme initial qui fait que l'artiste adapte l'image réelle à son stéréotype mental. « *L'artiste, tout aussi bien que l'écrivain, a besoin d'un vocabulaire avant de se risquer à copier la réalité* » (1987, chap. II, p. 119.), écrit E. H. Gombrich. Concernant notre sujet, la trilogie mère-nourrisson-père atteints par la peste ou encore le geste codé de se boucher le nez peuvent être traités comme des *images conceptuelles* : celle du noyau biologique et social, familial, représentant à la fois la souffrance, la destruction et le type de mortalité propre au fléau ou celle de l'insupportable odeur de la peste et du risque permanent de la contagion comme de l'évocation du dégoût suscité.

Ces stéréotypes en images, elles-mêmes stéréotypées, ont fait leurs preuves sur le plan sémantique. Ils sont polysémiques et font même l'objet d'une saturation de significations réalistes et symboliques.

C.1 – Mère / nourrisson-enfant / père : une trilogie familiale ou/et un fragment de l'humanité affectée ?

Nos traitements par requêtes mettent en évidence la récurrence du motif mère-nourrisson dans la majorité des scènes narratives de peste, mais aussi dans les scènes symboliques et allégoriques. Souvent, mais non systématiquement, ce couple originel est accompagné d'un homme (père), et, par là, forme un triangle de composition.

Nous ne saurions détailler par l'étude toutes ces images, mais montrer les caractéristiques iconographiques et sémantiques de ce trio familial atteint par la peste (sans que cette atteinte soit de même nature selon les trois personnages). Il s'agit bien d'un motif

(ou poncif) pictural isolable et quasi reproduit à l'identique parfois, ou décliné à l'infini et adapté par des variations selon les compositions picturales. Un parcours non exhaustif du corpus permet de mettre en évidence la prégnance du motif stéréotypé.

Il se retrouve depuis l'œuvre de Raphaël⁵⁵³ au XVI^{ème} inspirée de l'Antiquité, dans les grandes fresques véristes de Spadaro au XVII^{ème} à Naples⁵⁵⁴ ou les cires de Zumbo⁵⁵⁵, comme dans les grandes toiles de Serre⁵⁵⁶ au XVIII^{ème}. Egalement présente dans les tableaux religieux, notamment ceux des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles italiens sur la peste de Milan, de Naples ou de Venise ou encore d'autres cités italiennes (toiles de Gandolfi⁵⁵⁷, dessin de Janssens⁵⁵⁸, Preti⁵⁵⁹, Zanchi⁵⁶⁰, Lanzani⁵⁶¹ Tiepolo⁵⁶²,...), ou les tableaux d'autels de la Contre-Réforme de Rubens⁵⁶³, cette scène marque aussi ceux liés aux pestes françaises, espagnoles, orientales ou d'Europe centrale (Poussin⁵⁶⁴, Mignard⁵⁶⁵, Audran⁵⁶⁶, Perrier⁵⁶⁷, Troger⁵⁶⁸, Goya⁵⁶⁹, De Haen⁵⁷⁰, Sadeler⁵⁷¹, Kremser Schnudt⁵⁷²), mais aussi et durant les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles alors que le fléau ne fait plus de ravages, Blake⁵⁷³, Dandré-Bardon⁵⁷⁴, Lemonnier⁵⁷⁵, celles de Monsiau⁵⁷⁶, Gérôme⁵⁷⁷, Jalabert⁵⁷⁸, Guérin⁵⁷⁹, Gérard⁵⁸⁰, Duveau⁵⁸¹, Bergeret⁵⁸², jusqu'au XX^{ème} siècle avec les œuvres de Duffaud⁵⁸³, Jehan⁵⁸⁴, Bernex⁵⁸⁵, pour n'en retenir que quelques unes des plus significatives.

⁵⁵³ CF Bases Excel & Access, n° 327.

⁵⁵⁴ CF Bases Excel & Access, n° 161.

⁵⁵⁵ CF Bases Excel & Access, n° 290.

⁵⁵⁶ CF Bases Excel & Access, n° 202 & 208.

⁵⁵⁷ CF Bases Excel & Access, n° 22.

⁵⁵⁸ CF Bases Excel & Access, n° 514.

⁵⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 436.

⁵⁶⁰ CF Bases Excel & Access, n° 285.

⁵⁶¹ CF Bases Excel & Access, n° 195.

⁵⁶² CF Bases Excel & Access, n° 76.

⁵⁶³ CF Bases Excel & Access, n° 432 & 526.

⁵⁶⁴ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁵⁶⁵ CF Bases Excel & Access, n° 163.

⁵⁶⁶ CF Bases Excel & Access, n° 128.

⁵⁶⁷ CF Bases Excel & Access, n° 141.

⁵⁶⁸ CF Bases Excel & Access, n° 36.

⁵⁶⁹ CF Bases Excel & Access, n° 179.

⁵⁷⁰ CF Bases Excel & Access, n° 192.

⁵⁷¹ CF Bases Excel & Access, n° 136.

⁵⁷² CF Bases Excel & Access, n° 61.

⁵⁷³ CF Bases Excel & Access, n° 499.

⁵⁷⁴ CF Bases Excel & Access, n° 487.

⁵⁷⁵ CF Bases Excel & Access, n° 486.

⁵⁷⁶ CF Bases Excel & Access, n° 223.

⁵⁷⁷ CF Bases Excel & Access, n° 226.

⁵⁷⁸ CF Bases Excel & Access, n° 348.

⁵⁷⁹ CF Bases Excel & Access, n° 256.

⁵⁸⁰ CF Bases Excel & Access, n° 227.

⁵⁸¹ CF Bases Excel & Access, n° 111.

Les variations stylistiques et adaptatives propres aux artistes dégagent trois modalités du même motif :

- le couple mère / enfant : la mère morte et le nourrisson prêt à téter ; la mère présentant son enfant / nourrisson mort ; la mère et deux enfants (trois plus rarement, chez Troger⁵⁸⁶ par exemple), dont un est déjà mort et l'autre vivant, proche d'elle, en général de son sein.
- le trio mère / enfant / père, ce dernier penché en général au-dessus de la femme, retenant l'enfant et se bouchant le nez le plus souvent ; le père mort ou agonisant et la femme éplorée tenant son enfant ou le protégeant
- plusieurs mères et plusieurs nourrissons, corps mêlés à d'autres hommes, en général dans les amas de corps des scènes narratives.

Si nous nous attachons tout d'abord à étudier la récurrence du motif pictural « mère-enfant-père » nous pouvons dégager les sens de cette représentation dans le contexte épidémique et dans celui de la confrontation au mal d'une population. Sa représentation peut-elle être interprétée comme attestant le stéréotype familial? Comment est représentée la famille en temps de crise épidémique? On se propose d'analyser les raisons de cette récurrence de la trilogie familiale qui ne correspond pas, pour nos périodes à la réalité familiale (la famille est plus nombreuse sous l'Ancien Régime, c'est un fait⁵⁸⁷) mais qui tient à une transfiguration par l'art, significative par la stéréotypie (réduction à trois, mère-nourrisson et père ou femme, enfant et homme, quasi mêmes postures) de la secousse et de l'impact épidémique dans le vécu, les mentalités et les mémoires collectives, tant au plan biologique qu'aux plans affectif et symbolique (Boetsch & Chev , 2000).

Par ailleurs, les aspects pathologiques et pathétiques sont incontestablement liés et ce couple mère-nourrisson fonctionne comme une sorte d'alarme esthétique. D'une part parce qu'il attire le regard du spectateur et suscite son émotion et une participation compatissante. Mais cela ne nous semble pas être l'essentiel ici. Ce motif, en effet, ne s'adresse pas seulement à la sensibilité, voire parfois à la sensiblerie due à l'écho particulier lié au poncif d'une mère morte et d'un enfant orphelin en détresse ; il y aurait là une facilité

⁵⁸² CF Bases Excel & Access, n° 544.

⁵⁸³ CF Bases Excel & Access, n° 263.

⁵⁸⁴ CF Bases Excel & Access, n° 525.

⁵⁸⁵ CF Bases Excel & Access, n° 490.

⁵⁸⁶ CF Bases Excel & Access, n° 36.

⁵⁸⁷ Les études sur la famille, notamment celles de P. Goubert et de J.L. Flandrin, *Familles. Parenté, maison, sexualité, dans l'ancienne société*, Seuil, 1984 (1976) ont relativisé la notion de famille nombreuse, mais la moyenne est de 4 à 6 enfants par ménage (voir notamment, p. 69).

iconographique pour émouvoir, quasi « racoleuse » dirions-nous aujourd'hui. Ce couple figuré renvoie plus essentiellement au rapport brutal et ontologique vie-mort, à la violence d'un contraste, d'une inversion du processus naturel, image forte de la vulnérabilité, pour le moins, et du ravage que l'épidémie fait subir à la population en la sapant dans ses processus mêmes de renouvellement.

Le lien mère-enfant manifeste également la prégnance du rapport familial et de la naturalité, il semble que l'enfant ne soit pas conçu comme pouvant être représenté coupé de sa mère, rares sont les images qui les représentent seuls, sans corps de femmes à proximité. Il ne s'agirait alors que d'une signification banale et relativement anecdotique, sorte de figuration d'un cliché social conforme à la tradition. Mais une autre lecture peut être faite, qui met en évidence ce fragment récurrent comme représentatif d'un lien fondamental et vital pour la société, mis à mal par la peste. L'alarme esthétique relèverait alors d'un procédé stylistique ou le fragment est pris pour le tout, synecdoque de la déchirure du lien social et biologique originel et vital (le couple mère-nourrisson), hypostase de la population (le trio mère-enfant-père pour la cellule familiale et plus largement pour le peuple atteint).

Force est de constater que ce stéréotype est présent dans les scènes de nature différente, réaliste et narrative, symbolique et allégorique, religieuse ou idéologique. Ce facteur nous paraît déterminant de sa puissance significative. Par ailleurs, une large majorité d'œuvres du corpus⁵⁸⁸ reproduisent la même configuration iconographique du trio ou de la mère morte et de son enfant prêt à téter. Mais un certain nombre de représentations mettent en scène une famille plus large selon les contextes ou une configuration plus originale, tout en maintenant le schème représentatif.

Sans les étudier en détail sur ce point, nous faisons état de ces images plus originales. Ainsi dans le tableau baroque de Zick⁵⁸⁹, *Die Pest*, déjà analysé, le couple mère-nourrisson est également présent alors qu'il s'agit d'une représentation générique. Cet élément utilisé est alors significatif d'un choix symbolique, certes justifié par la simplicité de la lisibilité du motif, mais aussi par la densité expressive de ce stéréotype. Dans une perspective allégorique, le même phénomène représentatif se retrouve : dans une œuvre anonyme napolitaine⁵⁹⁰ intitulée *Le Triomphe de la Mort*, datée de 1660 approximativement (**figure 79**).

Ce triomphe est indiqué par le chariot central plein de victimes que le squelette aiguillonne et dirige à l'arrière, debout, selon une iconographie traditionnelle de ces

⁵⁸⁸ Requête faite sur Access pour quantifier cette récurrence.

⁵⁸⁹ CF Bases Excel & Access, n° 291.

⁵⁹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 411.

Triumphes. Les fossoyeurs tirent à l'avant plan le corps attaché par la cheville d'une femme morte dont les seins sont dévoilés et qu'un nourrisson nu tente de tenir ou de retenir. Il est écarté par un homme alors qu'un prêtre bénit un autre malade en se bouchant le nez. La confusion et le désordre général, les bâtiments regorgeant de cadavres, les amas de corps, les autorités et les acteurs divers font de la scène une représentation narrative et réaliste (au sens non esthétique mais historique, événementiel), mais le squelette, la thématique allégorique et le titre relèvent du symbolisme allégorique. La fonction de la référence stéréotypée n'est pas seulement pathétique mais bien aussi symbolique et sémantique.

Il en est de même pour l'œuvre de Dandré-Bardon (1700-1783), daté approximativement de 1725-1726, intitulée *Allégorie de la peste (à Marseille, de 1720)*⁵⁹¹ (**figure 80**). Une fiche manuscrite accompagnant le tableau déclare : « *Tableau allégorique de la peste qui désola Marseille en l'an de grâce 1720. La ville pleure ses enfants, cependant que, sur un nuage, un génie lui présente, couronnées de roses, les armes du chevalier Roze (?) qui se dévoua pour soigner les malades. Le chevalier Roze, né en 1671, mourut en 1733. C'est une des plus pures gloires de notre cité phocéenne* » et atteste donc le sujet et sa dimension historique. Il s'agit néanmoins d'une allégorie (Chol, 1987, p. 76), appartenant à un groupe de toile commandées à l'artiste. Les figures allégoriques féminines constituent un sujet de prédilection à cette époque et l'artiste en a dessiné plusieurs (sanguines sur les Beaux-Arts, sur la Paix, sur la Justice, ou autres entités). Celle-ci incarne Marseille atteinte, et le thème de la peste est également travaillé plusieurs fois par Dandré Bardon, notamment avec des mises en scènes de Saint-Roch et de Saint Charles Borromée entourés de pestiférés (Rosenberg, 1974, p. 150). Par ailleurs, il excelle dans les Académies où il travaille les postures des corps souffrants notamment (il a travaillé à un *Traité d'anatomie* avec Parrocel en 1783).

Il ne s'agit plus seulement d'une mère anonyme et de son enfant, mais de la personnification de la ville assiégée et décimée par l'épidémie. Le corps est nu et lascif au sol, tenant et exposant le corps inversé, mort, d'un nourrisson rejeté sur un autre cadavre d'enfant alors qu'un autre est dévoré par un chien (un loup ?). La mise en scène fait figurer le squelette de la mort agrippant un homme sur la gauche, disparaissant dans un nuage, alors qu'une main squelettique surgit ajoutant au fantastique de l'allégorie. Sur un nuage, un ange présente les armoiries de Roze, « sauveur » de la cité. Détresse, abandon, violence, horreur mais aussi

⁵⁹¹ CF Bases Excel & Access, n° 487.

espérance sont exprimés et l'effet de la peste, au fond, est ici signifiée par le motif de la mère (Marseille) et ses enfants exposés.

Ces quelques représentations iconographiques demeurent exceptionnelles dans l'utilisation de ce stéréotype mère-enfant. Elles ne sauraient permettre de comprendre, seules, la construction de ce stéréotype aux plans biologique, pathologique, pathétique et social, mais elles attestent la prégnance de celui-ci. Du reste, il semble que pour les œuvres de peste, les artistes aient à la fois repris les motifs traditionnels alors que leurs compositions peuvent être très originales ou très éloignées de l'esthétique classique. Non seulement le stéréotype est présent dans des représentations d'inspiration très libre des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, mais elle a envahi tout l'espace pictural européen (chez les artistes du Nord et de l'Est dans les scènes réalistes, en Italie également dans les scènes narratives et les œuvres religieuses, en Espagne pour les quelques œuvres, en Angleterre, en France enfin quelle que soit la nature des représentations iconographiques).

Le stéréotype pictural scande donc un parcours à travers des œuvres très diverses. Si nous nous attachons, tout d'abord, à ce qu'il donne à voir : l'atteinte, sous toutes ses formes et dans les trois ordres fondamentaux du corps (le biologique, la santé, le corps social et collectif) nous pouvons retracer ce parcours en sélectionnant quelques œuvres analysées.

Déjà, dans notre préalable iconographique, nous avons rencontré ce motif. Sur la fresque à Lanslevillard⁵⁹² (**figure 2**), c'est l'atteinte de toute une famille qui est figurée. Nous pouvons voir à l'occasion du traitement apporté par un chirurgien barbier que tandis qu'il incise le bubon cervical d'une femme, un homme dénude son bubon axillaire ; près d'eux, un enfant porte un bubon cervical. Il s'agit d'une des premières associations dans les images de peste entre le geste médical et la dévotion, la pratique avertie et savante (sinon experte et scientifique) et la croyance au pouvoir d'intercession de Sébastien en la présence du mauvais ange envoyant la peste et incarnant le fléau divin.

Outre l'aspect clinique, déjà étudié, de la distribution des bubons comme symptômes effectifs de la peste, attestant le souci de réalisme de l'artiste, nous remarquons ici un premier « regroupement familial », mère-père-enfant. Regroupés par un lien de nature pathologique pour un regard médical, réunis par l'atteinte commune de l'épidémie pour le regard averti et savant (référence à la légende de St Sébastien, titre de la fresque: « Histoire de Saint-Sébastien »), ces personnages sont proches par l'évidence, et l'image ne manquera pas d'être

⁵⁹² CF Bases Excel & Access, n° 187 & 187a. Fresque peinte, datée de 1518, dans la Chapelle Saint-Sébastien en Savoie, CF notre analyse préalable.

interprétée par le spectateur comme celle d'une famille, cela en fonction de son propre vécu et de ses projections habituelles.

Le stéréotype fonctionne pour tous les regards, c'est bien là une de ses fonctions premières, il participe de la *doxa* (Cauquelin, 1999, 2^{ème} partie). Sa valeur doxologique en fait un référent obligé pour le peintre dont les soucis de réalisme et de signification se conjuguent. Mais cette même valeur se vérifie pour le regard du spectateur de la fresque, quelque soit son degré d'information précise sur la peste et son histoire.

Dans un dessin de facture classique, Lagrenée, du XVII^{ème} siècle, *La Peste des Philistins*⁵⁹³, nous retrouvons ce trio, composé d'un homme, d'une femme, d'un enfant ou d'un nourrisson. Cette image pourtant liée à une peste traditionnellement représentée et évoquant l'épisode biblique, située dans un décor antique, autorise un point de vue biologique strict et une perspective objective descriptive qui renvoient à la réalité épidémique : la famille est facteur de haute contagiosité. L'amas des corps fait l'objet, au premier plan, d'une composition savante. Les gestes et les postures s'ordonnent autour de ce regroupement familial. Les personnages, abattus par le fléau, sont distribués selon une composition triangulaire : celle du trio familial structuré en père (encore vivant et agissant mais impuissant), mère (au sol déjà, et renversée par l'agonie) et nourrisson (dans une position croisée, sa tête venant prolonger celle de sa mère). Cette construction dramaturgique, particulièrement présente en une période où la peinture comme la poésie doit plaire et instruire, est édifiante. Les trois personnages sont imbriqués dans un triangle de composition qui les réunit et les lie dans la vie comme dans la mort⁵⁹⁴. Le rapprochement, souvent dans une composition triangulaire, entre ces trois éléments induit le lien familial entre eux.

Le stéréotype est structuré formellement et structurant, il fonctionne comme une grille de lecture de la réalité contagieuse.

A cet égard, si l'épidémie est par nature un phénomène collectif, c'est toute une population assiégée qui se retrouve sur l'oeuvre de Sweerts (1618-1664), *Plague in an ancient city*⁵⁹⁵ déjà étudié dans un axe différent par ailleurs (**figure 67**). Cette mise en scène de la peste radicalise encore davantage la puissance du stéréotype étudié, par la conjugaison de la résonance mythique (celle d'une peste antique ou biblique) et le réalisme de l'atteinte

⁵⁹³ CF Bases Excel & Access, n° 430.

⁵⁹⁴ Les travaux d'anthropologie récents concernant les crises épidémiques et la peste précisément ont montré le rôle majeur du lien familial en temps d'épidémie dans les communautés touchées, M. Signoli, *Etude anthropologique de crises démographiques en contexte épidémique, aspects paléo- et bio- démographiques de la Peste en Provence*, Thèse de l'Université de la Méditerranée, Faculté de médecine de Marseille, 1998.

⁵⁹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 277.

collective par l'épidémie. Tous les âges sont représentés et une variation des formes de souffrance des personnages, comme de leurs gestes : de la détresse à l'horreur, au dégoût et jusqu'à la prostration. En cela l'œuvre répond à la facture et à l'usage picturaux classiques. L'effet de réalité traduit l'hécatombe : la peste détruit ce lien minimal sans lequel aucune population ne survit. Ici, un homme debout semble s'arracher les cheveux dans une posture traduisant l'extrême détresse et l'abomination. Ailleurs, encore vivant et retenant l'enfant, ou penché sur le corps de la femme à l'agonie, l'homme est impuissant à transformer le carnage.

Le motif familial occupe une position de premier plan dans la composition. Le stéréotype en image fonctionne ici, comme souvent dans les scènes de peste, avec d'autres et en relation avec eux ; il condense et densifie les effets de sens de la représentation, comme le stéréotype verbal le fait dans l'ordre discursif. Tout se passe comme si, dans un souci rhétorique, l'artiste avait placé les différents motifs récurrents de tous les tableaux de peste : la trilogie familiale, l'homme se bouchant le nez, les gestes de désespoir, l'affolement des personnages qui fuient dans le désordre, la stupeur sur les visages ou la consternation et les supplications. La peste est synonyme d'horreur collective et d'éclatement du lien social. Elle correspond à un effondrement de la société, démographique, affectif, anémique.

Cette induction de la réalité sociale de la peste, à partir de ce qui est donné à voir, relève bien d'une représentation stéréotypée, structurante et dynamique attachée à l'idée de la famille comme à sa réalité. Du reste et s'agissant de la famille dans l'Ancien Régime, il ne s'agit pas d'une représentation de sa réalité démographique mais bien de la vision d'une réalité biologique et sociale, celle du noyau ou de la cellule familiale minimale. La lumière qui met en exergue le motif familial, en exprime le caractère fondamental pour toute population comme lien reproducteur et communautaire.

Dans la perspective de l'art classique du XVII^{ème}, il s'agit de signifier en utilisant des codes compris de tous, des signes appréhensibles par tous, dans l'immédiateté de l'expérience du spectateur. Encore une preuve, s'il en était besoin, que l'art ne reproduit pas le visible mais rend visible⁵⁹⁶ il donne à voir et révèle par là une vérité de sens de la réalité.

La valeur édifiante des oeuvres répond aux fins édicatrices de l'art ; nous avons vu qu'à partir du XVII^{ème} celui-ci est clairement investi d'une mission pédagogique et esthétique,

⁵⁹⁶ Cette définition de l'art correspond à celle de Klee notamment, mais également aux approches esthétiques de certains philosophes du XX^{ème} siècle pour lesquels l'art pictural a une valeur épiphanique. Voir notamment, H. Bergson, *Le Rire*, Oeuvre, Paris, PUF, Ed. du centenaire, 1963, p. 460-461 ; ou encore, M. Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose?*, Paris, Gallimard, 1988 (1962).

et soumis à une rhétorique de l'image (Chevé, 2000). S'agissant de la sensibilité qu'il s'agit de toucher, le motif du trio familial est particulièrement efficace.

Ainsi dans une œuvre majeure du classicisme français *La Peste d'Asdod ou Peste des Philistins, ou encore Les Philistins frappés de la peste*, de Poussin (1594-1665)⁵⁹⁷ datée de 1630, ce détail de la représentation renvoie à la fois au narratif (épisode biblique), à la réalité pathologique et sociale et à la nature biologique de l'impact épidémique (**figure 81**). Cette œuvre de l'artiste philosophe et théoricien est majeure, et mérite une analyse détaillée : le sens du stéréotype ne peut assurément pas nous dispenser d'une lecture iconologique plus fouillée, d'autant que le motif ne peut prendre sens que dans la composition savante de l'ensemble. Il s'agit d'une œuvre de commande (Thuiller, 1988) qui universalise l'épisode biblique en transformant l'anecdote en mythe (Bouillat, 1994). La "scène tragique" est empruntée à l'architecte S. Serlio (cadre urbain, temple, obélisque monumental). Elle accentue le vide et l'aspect dramatique en conjuguant le silence des édifices sacrés et les ruines de l'urbanité. La peste est le Fléau de la cité et elle a partie liée avec la colère divine, cette conviction accompagne l'artiste. Le châtement divin est radical, et le *dessein* de Poussin est clair⁵⁹⁸.

Cette œuvre a une double source chez l'artiste : la référence biblique et le vécu. D'une part, la référence précise au texte biblique et à l'épisode de la *Peste des Philistins*, (l'épisode de L'Arche des Philistins est évoqué dans le 1er livre de Samuel 2, 1 et 6 et dans le 1er livre des Rois, chapitres IV et V) est représentée déjà au XV^{ème} siècle, notamment sur une gravure dans la *Biblia Germanica* (en 1483), mais encore au XVI^{ème} par Altdorfer en 1553⁵⁹⁹. Dans ces deux images, la présence importante de rats qui envahissent la cité atteste la fidélité au texte biblique, sinon le constat de la corrélation rongeurs- peste. Mais c'est surtout la peinture classique du XVII^{ème} qui déclinera l'épisode. Celui-ci deviendra un modèle des scènes de peste avec Mignard⁶⁰⁰, Sweerts⁶⁰¹, Lagrenée⁶⁰², Van Halen, et la composition de Poussin enfin. Ces représentations interpréteront le texte biblique avec plus ou moins de liberté mais surtout construiront les stéréotypes picturaux décisifs.

⁵⁹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁵⁹⁸ Dans les textes de théorie picturale du XVII^{ème} siècle le "dessin" s'écrit "dessein". Pour les tenants du trait contre ceux de la couleur (Poussin contre Rubens par exemple), le dessin fixe le sujet en visualisant la pensée. Selon les parties de l'ancienne rhétorique, le peintre passe de "*l'inventio*" à "*la dispositio*" en ordonnant les éléments du discours pictural. Peintre intellectuel, soucieux d'une peinture didactique au contenu moral bien défini, Poussin privilégie le dessin, son dessein : combler les yeux et l'esprit (Lettre à Fréart de Chantelou du 1^{er} mars 1665).

⁵⁹⁹ Œuvre non répertoriée dans notre corpus, mais appartenant à la The Walters Art Gallery, de Baltimore.

⁶⁰⁰ CF Bases Excel & Access, n° 128.

⁶⁰¹ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁶⁰² CF Bases Excel & Access, n° 430.

L'événement biblique relate que les Philistins (aux environs de 1050 av. JC.) avaient dérobé l'Arche d'Alliance aux Israélites et que la peste s'abattit alors sur eux (invasion de rats, destruction du Temple de Dagon, ruines et hécatombe forment le décor antique et la situation). C'est donc une peste mythique qui trouvera chez Poussin, une résonance profonde, dans la mesure où les références bibliques lui sont familières. La dimension narrative est incontestable. Mais la *Peste* de Poussin prend une valeur mythique au XVII^{ème}. C'est une fiction vraisemblable. Cette dimension mythique donne au stéréotype une valeur exemplaire, quasi paradigmatique. Poussin universalise le fléau et ses conséquences, dans un langage pictural classique, une rhétorique picturale efficace et très maîtrisée.

D'autre part, la deuxième source de cette œuvre est réaliste. Elle date de 1630 et Poussin connaît alors la peste à Rome, à Milan; la peste ravage l'Italie en 1629-30. C'est au fond la conjugaison de l'actualité et du champ mythique qui nourrit l'artiste.

La rhétorique classique s'adresse d'abord à l'esprit, même si elle touche la sensibilité et provoque l'effroi du spectateur par la figuration narrative. Il s'agit de rendre intelligible la peste comme fléau et comme punition d'origine divine s'abattant sur une société coupable et fautive. Le corps est ici métaphore de la faute. Cette intelligibilité de la peste n'a, bien évidemment, rien de scientifique ; elle est symbolique et relève du mythe. Les rats présents sur la toile sont à la fois illustratifs du récit biblique mais aussi symboliques de la corruption (Mollaret & Brossollet, 1969). A cet égard, "*faisant profession de choses muettes*" (Blunt, 1988), Poussin s'attache à ordonner la polysémie de l'image par l'instauration d'un véritable discours : il dénonce l'idolâtrie des Philistins, mais aussi la vulnérabilité et la peccabilité des hommes, faibles et sacrilèges. Toute la rhétorique de "sa peste" est au service d'une méditation morale et les différents états des corps menacés ou atteints sont les métaphores des âmes en proie au péché et à la faute.

L'horizon de cette narration figurée est archaïque et sacré. *La peste d'Asdod* exprime cette représentation trilogique dominante depuis le Moyen-Age : le monde mauvais, l'homme pécheur, le Dieu vengeur (Hildesheimer, 1993). Cette trilogie construit l'univers mental et le rapport au monde, nous l'avons vu. Dans ce contexte, la maladie est liée à la faute, la souffrance est épreuve et la peste stigmatise le mal par sa violence et sa dimension collective. Rançon d'un mal non visible, dont la présence est inactuelle mais toujours agissante, la peste - au XVII^{ème} siècle et d'après Poussin - est surnaturelle par la sacralité de son origine. La maladie est désordre, tant biologique que moral ; elle est mystère et son sens appartient aux discours théologique et métaphysique qui lui confèrent une signification d'ordre transcendant.

Pour les Philistins définitivement coupables, nulle espérance, nul recours rédempteur ; mais pour les esprits du XVII^{ème} siècle, imprégnés des discours et des sermons d'une Eglise omniprésente, il reste à s'éloigner du démon et du péché, à traduire leurs peurs en termes théologiques, à méditer les images d'un art édifiant en s'émouvant de ses effets iconographiques.

C'est finalement le renvoi du tableau de Poussin à l'épisode biblique qui lui donne sa vraisemblance. La peste qu'il donne à voir, de la même façon, renvoie au mythe de son origine ce qui lui confère une cohérence, une justification, une explication d'ordre symbolique tout en canalisant la peur et en consolant les esprits.

Comme le discours théologique rétablit un ordre en produisant un sens causal et moral, la maîtrise et l'équilibre d'ensemble du tableau de Poussin ainsi que le jeu très pensé des formes et des couleurs traduisent l'effort pour dominer un phénomène irraisonné, une peur irrationnelle, un débordement et un renversement du monde démoniaques. Dans cette représentation mythique et théologique, l'affliction funeste a un sens, c'est-à-dire une raison d'être et une fin. Son arrière fond est archaïque et sacré, sa destination est eschatologique.

Au premier plan (**figure 82**)⁶⁰³ un homme se bouchant le nez⁶⁰⁴ écarte un nourrisson encore vivant du sein de sa mère morte. Le groupe significatif est au centre de la toile et au premier plan. Le corps de la mère, renversé et dont la carnation verdâtre ne laisse aucun doute sur l'état, forme une ligne diagonale partageant deux images d'enfants. L'un, au dessus d'elle, rosé et tête relevée, regard perdu et accroché à son sein ; l'autre, inversé, déjà mort, et comme figurant le sort à venir de son frère. Il s'agit d'une figure de rhétorique poétique et picturale dont l'efficacité a fait ses preuves : le chiasme. La vie s'inverse dans la mort, se conclut par elle... tout est dit, ici. La rhétorique de Poussin est édifiante et s'adresse d'abord à l'esprit : elle construit la *vérité* de la peste.

Pourtant, le contraste violent des couleurs comme le mouvement des corps et leurs relations soutiennent le message. L'éloquence des formes et des couleurs exprime les passions humaines : le pathos de la peste et sa cohorte de souffrances et d'abominations. La sensibilité n'est pas écartée et cette *vérité* de l'épidémie est plurielle.

Nous pouvons considérer que le stéréotype pictural trouve ici une force et une rigueur constitutives. Il est exemplaire à mains égards. Déchirure affective, certes ; mais surtout

⁶⁰³ CF Bases Excel & Access, n° 274 détail du précédent.

⁶⁰⁴ Ce motif que nous avons déjà rencontré et qui constitue un geste polysémique, symbolique de la pestilence ou révélateur à la fois de la croyance aux miasmes de la contagion, du dégoût de l'autre et de l'Enfer vécu et imaginé est étudié ensuite.

atteinte biologique, par la radicalité de l'image, sa simplicité savante de construction, son équilibre et son efficacité tragique pour dire la destruction et la mortalité. Au fond il s'agit de rendre intelligible par une figuration intellectualisée la peste comme fléau, et punition divine (ire de Dieu), s'abattant sur une société coupable et fautive. Et si le corps pestiféré est métaphore de la faute, le stéréotype familial est bien ici de façon exemplaire, métaphore (ou synecdoque plus exactement) de la société atteinte et détruite dans ses liens les plus profonds et les plus vitaux.

La maladie est désordre, tant biologique que social... le stéréotype traduit, en la focalisant, cette réalité et ses représentations. Il en est l'expression mais aussi le vecteur comme noyau de sens offert à l'interprétation et permettant de la décoder.

Une deuxième occurrence de sens de ce motif familial s'attache à la valeur affective et sensible du stéréotype. Entre interprétation affective et saisie de la réalité, un élément clé de ce poncif pictural est constitué par le couple mère-nourrisson. Entre évocation affective et traduction de la réalité, il focalise et densifie les effets de l'épidémie. Du reste, il sera réutilisé et réinvesti dans des images de famine, comme une matrice de composition et un schème de signification (notamment dans une image de situation urbaine de famine où seul le titre nous permet de ne pas la considérer comme image d'une épidémie, et d'une peste en particulier, tellement les caractéristiques iconographiques sont similaires⁶⁰⁵).

Tant dans l'œuvre de Troger, *San Franscesco Saverio visitant les pestiférés de Goa*⁶⁰⁶ de 1734, que dans celle de C. Van der Schuer, *La Peste*⁶⁰⁷ toutes deux du XVII^{ème} siècle, l'unité mère-enfant, déclinée dans de nombreuses scènes de peste avec quelques variations, traduit le pathos de la souffrance, de la détresse et de l'horreur injuste qui frappe les innocents. La force de l'image du nourrisson encore vivant et en quête de vie au sein de sa mère, morte ou à l'agonie ne nécessite pas d'effort herméneutique bien particulier. Le traitement et la construction de ce motif comme le choix représentatif ne peuvent qu'émouvoir et inscrivent le stéréotype dans la cohorte des images sous le signe de la beauté de l'horreur. Il est d'autant plus prégnant que ces œuvres ne le prennent pas pour sujet principal mais y ont recours comme à une figure métonymique.

Le motif de Van Schuer (1628-1707), dans *Vue de l'hospice des pestiférés en 1682*, est exemplaire de l'atteinte sous toutes ses formes : pathologique et pathétique (**figure 83**). Nous

⁶⁰⁵ A. Raffin, « Autrefois et aujourd'hui. Les époques de famine » ; dans le *petit français illustré*, Novembre 1902, 14^e année, N° 153.

⁶⁰⁶ CF Bases Excel & Access, n° 36.

⁶⁰⁷ CF Bases Excel & Access, n° 87.

aurions pu en faire un exemplaire de l'art des bubons, que la poitrine dénudée de la femme agonisante laisse percevoir (comme l'avant bras d'un homme allongé en arrière, à droite). Mais la violence du déchirement est donnée par la grimace sur le visage de l'enfant collé contre le corps le giron de sa mère, nu, pleurant semble-t-il en tendant sa main, en proie à une détresse certaine. Remarquons au passage encore les hommes qui assiste la malade, en train de se boucher le nez avec un linge sur la droite.

C'est avec ce chroniqueur de la peste que fut Serre que l'acuité de ce détail mère-nourrisson est la plus remarquable. Non pas sur un plan esthétique, un tel jugement est hors de propos ici, mais en raison du souci quasi vériste de l'artiste. Dans la *Vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste de 1720-22 à Marseille*⁶⁰⁸ (**figure 84**) où il a traduit quasi sans transposition l'irruption du fléau, comme un retour de l'archaïque, de l'obscur dans ce début du siècle des Lumières dans deux grandes compositions que nous avons eu l'occasion d'analyser déjà (décor des lieux prestigieux de la ville moderne, présence des autorités et des *corbeaux* évacuant les cadavres dans les chariots, amas des corps de pestiférés, fuite et gestes de supplication ou de violence, scènes d'horreur des corps descendus par les fenêtres ou dévorés par les chiens...), ce motif constitue un pôle iconographique qui se détache des autres scènes sans pour autant être incongru dans la composition, ni donner l'impression d'un procédé pictural.

L'image mère-nourrisson symbolise outre la déchirure terrible, l'opposition et l'intrication vie-mort en ces temps de haute contagion. Le nourrisson ne survivra pas à cette proximité mortelle, soit par inanition, soit par contamination. Non pas que le lait maternel soit le vecteur de la peste mais qu'il symbolise le lien « naturel » qui maintient l'enfant en vie, lien rompu brutalement. La mère alors, initialement donatrice de vie et de soins comme d'amour, se retrouve porteuse de mort. Il y a inversion de la relation *naturelle*, immédiate, normale et évidente devrait-on dire plus exactement, pour les esprits et leurs représentations coutumières, celles de la *doxa*. Or, le stéréotype pictural, *paradoxalement*, surprend et sidère par son pouvoir évocateur. Il atteste la puissance de l'art à signifier, en s'arrachant aux habitudes visuelles et mentales, en les provoquant à voir la réalité autrement. Tout se passe comme si la force de l'œuvre provenait de sa capacité à utiliser le stéréotype des représentations mentales et sensibles du lien mère-nourrisson naturel en le détournant en un autre stéréotype, pictural cette fois, qui renverserait et inverserait le contenu représentatif habituel de ce lien.

⁶⁰⁸ CF Bases Excel & Access, n°206, n° 207 et n° 207a.

Dans certaines œuvres, l'enfant a basculé de sa mère qui l'allaitait et se retrouve abandonné ou lui-même foudroyé ; ainsi dans l'œuvre de Poussin que nous avons étudiée précédemment et sur un autre détail du même tableau de Serre (**figure 85**), autre image dominée par la mort et reprenant la configuration de celle de Poussin, en chiasme. C'est également le cas chez Troger⁶⁰⁹ dans une oeuvre où l'artiste a particulièrement insisté sur le pathos en multipliant les nourrissons et leurs postures autour de la mère (**figure 86**). Le sujet religieux de la composition évoque les pestiférés de Goa et le dévouement de Saint-François Xavier, mais l'artiste a incontestablement élu le motif stéréotypé comme devant émouvoir et instruire les spectateurs.

C'est aussi la mort qui est signifiée au premier plan de l'*ex voto* de Giordano, (1632-1705), *San Gennaro libera Napoli dalla peste*⁶¹⁰ (**figures 9 & 30**). Rappelons les signes de cette dramaturgie de catastrophe : fond de ruines, corps qui sont distribués selon un axe horizontal et frontal donnant un relief saisissant au motif, traitement des carnations et du coloris, attestent la mort, voire la décomposition. Cette construction met devant les yeux du spectateur, sans détour possible, la réalité de la mortalité épidémique et provoque une confrontation elle-même dramatique. Les corps sont dans tous leurs états, celui du nourrisson comme ceux des adultes, femme et homme. Ce corps d'immatrice est gonflé, abandonné et contribue largement au spectacle de désolation, sans concession, qui juxtapose, violemment, les trois cadavres du trio familial, en prenant soin de réserver une proximité privilégiée à la femme-mère et au nourrisson.

Un peu différente, mais dans le même esprit concernant le fonctionnement du stéréotype, la scène de Tiepolo, (1736-1776), *Sainte Tècle libère Este de la peste* est un détail d'une composition religieuse⁶¹¹ (**figure 87**). L'enfant ici est sensiblement plus âgé et encore vivant ; l'image du XVIII^{ème} est de style plus réaliste. Si Sainte-Tècle a libéré Este du fléau, celui-ci est significativement traduit justement par le motif récurrent d'une mère morte et de son enfant abandonné. Mais c'est surtout l'expression du visage de ce dernier qui focalise l'effet pictural et ne laisse aucun doute sur ce qu'il ressent. En retrait, un homme porte ses mains à ses tempes, un autre se cache la vue, alors qu'au second plan, un autre se bouche le nez. Les motifs sont distribués entre les différents personnages et sont, encore une fois, métonymiques du ravage épidémique. La même structure triangulaire de la composition du trio, la même inversion du corps de la mère renforcent l'effet dramatique.

⁶⁰⁹ CF Bases Excel & Access, n° 36.

⁶¹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 288.

⁶¹¹ CF Bases Excel & Access, n° 76 & 76a.

Dans *La Pestilence* de G. Zumbo (1656-1701)⁶¹², l'enfant et la mère se retrouvent proches dans cette hécatombe anarchique qui fait songer au contenu des tombereaux déversés par les corbeaux. L'inversion de leur position respective renforce le drame et le motif récurrent mère-nourrisson est nettement reconnaissable dans cet amas inextricable et monstrueux. Les cires de l'artiste italien sont confondantes d'horreur mais l'informe n'a pas pour autant gagné dans le pêle-mêle de morts et de moribonds, la confusion des corps, le contact fatal des mourants et des vivants.

Enfin, alors que la peste a quitté l'Occident, au XIX^{ème} siècle, les artistes en perpétuent les représentations, comme si le fléau faisait retour dans les mémoires, comme si ses représentations constituaient des sortes de *memento mori* identitaires, pour les collectivités qui en ont été victimes. Ainsi, une œuvre de l'artiste Paulin-Guérin⁶¹³ *Le Chevalier Roze faisant inhumer les pestiférés à la Tourette* (**figure 88**) reprend le thème et le décline avec une sensibilité très démonstrative (Chevé, 2001). Il s'agit de la peste de Marseille de 1720-1722 ; la toile date de 1826 et a été peinte pour l'Intendance Sanitaire de Marseille.

Le détail significatif stigmatise plus encore l'arrachement et la déchirure irréversible. L'artiste fait du couple mère-nourrisson l'image douloureuse du déchirement : ce ne sont plus que deux mains molles qui ne peuvent plus retenir l'enfant, le geste alliant la douceur à la violence atroce de la situation. Aux pieds de la femme, en premier plan de la composition, un homme jonche le sol. Les lignes de composition induisent la direction du regard et relient les trois personnages, structurant et signifiant le trio du stéréotype.

Si l'on retrouve l'image de la mère arrachée à son enfant, c'est ici, par le geste du Chevalier Roze (héros de la peste de Marseille de 1720 et personnage central du tableau) qui soulève le corps pestiféré de la femme, d'une bien étrange sensualité rendue par le traitement de la carnation et la posture lascive (dont nous avons vu le bubon comme un outrage au corps précédemment, **figure 32**), dans une interprétation plus libre bien que très académique.

Cette conjugaison de l'horreur et de la beauté ne serait pas désavouée par Baudelaire dont les « correspondances » étranges nourriront quelques années plus tard une poésie du mal. Le stéréotype, dans ces œuvres, est interprété plus librement mais n'en conserve pas moins sa structure formelle de référence. Il est vrai que la rhétorique de la peinture démonstrative du XIX^{ème} siècle, néo-classique pourrait-on dire, ne pouvait qu'exploiter ce poncif avec prédilection.

⁶¹² CF Bases Excel & Access, n° 290 & 290a.

⁶¹³ CF Bases Excel & Access, n° 258.

D'autres œuvres peuvent être regroupées par une originalité de représentation, tout en renvoyant aux mêmes significations et en gardant le même code d'interprétation. Ainsi dans la composition de Zanchi (1631-1722), *Apparition de la Vierge aux pestiférés*⁶¹⁴, datée de 1666, la mère encore vivante emporte son enfant mort, tandis que d'autres ont succombé, hommes, nourrisson (**figure 89**). La souffrance et le sort subi sont les mêmes, mais le geste de la mère évoque la douleur, traduit la célérité de l'atteinte aveugle, l'extrême désarroi. Il s'agit d'une autre figure du pathos de la peste, d'une variation du motif mère-enfant dans le stéréotype pictural. Mais les valeurs de sens et les affects véhiculés restent du même ordre.

Le même type de variation est mise en scène également par un artiste du XIX^{ème} siècle, Jalabert (1819-1903), *Oedipe et la peste de Thèbes*⁶¹⁵ (**figures 90 & 36**). L'inscription mythique de la peste renvoie à l'épisode inaugural de la tragédie de Sophocle. Un mal terrible règne sur la cité, signe d'un autre mal, radical, celui de la double faute d'Oedipe. Il est intéressant de noter que le poète précise que ce mal s'accompagne de stérilité, des animaux et des femmes⁶¹⁶. Cette stérilité fait signe vers le désordre puni par les dieux et traduit la menace effective, concrète qui pèse sur la société. L'œuvre de Jalabert conjugue dans l'utilisation de son stéréotype, à la fois le sens biologique et le sens affectif : stérilité et déchirement. Deux figures de la rupture de l'ordre naturel.

Au XIX^{ème} siècle, Bergeret (1882)⁶¹⁷ dans une *Scène de la peste à Venise* (**figure 91**) met en relief le trio du stéréotype familial en ordonnant autour de son image le reste de la composition. La distribution de la lumière éclaire les corps des femmes malades ou mortes, l'une d'entre elles, centrale et de premier plan, est entouré d'un homme au visage émacié implorant le secours spirituel d'un évêque, les bras tendus et visiblement à l'agonie. Le nourrisson nu est appuyé sur la main de sa mère, contre elle et au centre de la toile. Ce premier plan forme un groupe à part délimité par l'espèce de socle éclairé que constitue le bord d'un quai de Venise.

Au XX^{ème} siècle encore, dans une oeuvre sur la peste de Marseille datée de 1911, de Duffaud (1853-1927), *Le Chevalier Roze à la Montée des Accoules*⁶¹⁸ (**figures 26 & 27**) la persistance du stéréotype se manifeste dans une interprétation très libre. Nous avons vu que les corps sont représentés dans tous leurs états, du cadavre au pestiféré à l'agonie, en passant par l'état cachectique de deux corps dénudés. Une imbrication presque informe donne à voir

⁶¹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 283.

⁶¹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 248 & 248a.

⁶¹⁶ Sophocle, *Oedipe roi*, Ed. Liv de poche, trad. de P. Mazon, 1964, p. 210.

⁶¹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 544 et 544a.

⁶¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 263 à 266.

un corps de mère, comme figé dans une posture particulière, et son bébé cherchant son sein ou la protection de son giron. Il est remarquable que la représentation contemporaine ne se détache pas du stéréotype, malgré la liberté de sa facture.

La déclinaison du stéréotype familial et de son motif de prédilection, jusqu'au XX^{ème} siècle, et ses variations représentatives jouent des couleurs et des formes. Ses représentations radicalisent l'horreur et expriment toujours le même message sur les effets du fléau épidémique, dans les esprits, les cœurs et les corps.

Enfin, une lecture de la fonction symbolique et de la valeur épiphanique du stéréotype pictural peut s'attacher à mettre en évidence la puissance didactique de l'image. Ainsi, *Le Dévouement de Mgr de Belsunce pendant la peste de Marseille, en 1720*, tableau de Monsiau⁶¹⁹, (1754-1837), présent au Salon de 1819, met en scène l'action charitable de l'Evêque de Marseille pendant l'épidémie (**figure 92**). Représentation édifiante et qui participe de la construction d'une figure emblématique de l'histoire de la cité phocéenne, cette composition où domine les présences religieuses reprend le stéréotype de la famille défaite par le fléau. Pour autant, cette récurrence, en pleine période de renouveau du religieux en France et dans la mesure où le peintre honore une commande officielle, prend une valeur symbolique incontestable.

La fonction analogique du stéréotype est ici pertinente. Il évoque l'image, elle même stéréotypée dans la culture religieuse populaire, de la Sainte Famille. Le peintre ordonne une véritable dramaturgie de catastrophe, fantaisiste (l'image de l'évêque de Marseille, mitre en tête et en habits sacerdotaux, donnant la communion au pestiférés, paraît peu vraisemblable) mais où le stéréotype familial devient le symbole par excellence de toute famille souffrante, menacée. Une sorte de correspondance entre la famille sainte et la famille populaire, un recours au schème qui les relie. Ce serait alors une référence certes religieuse, mais qui, par delà le religieux, dessine les contours d'un archétype culturel occidental et renvoie aux associations de l'imaginaire collectif.

Le stéréotype universalise le message, du moins le généralise pour ceux qui partagent les mêmes référents culturels iconographiques et sémiotiques, et pour lesquels, de ce fait, il peut avoir un sens. Par ailleurs, l'ordre religieux est très présent dans la scène et, par un dialogisme et un procédé d'analogie évident, le spectateur saisit le sens dominant de l'image. Le stéréotype est d'autant plus efficace qu'il renvoie aux associations de la *doxa* (l'histoire religieuse et la culture) ou à la contagion des idées (selon l'expression éponyme de l'ouvrage

⁶¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 223 à 225.

de Dan Sperber, 1996, mais l'idée d'une épidémiologie des représentations est énoncée par Dan Sperber dès 1982). Nous pourrions alors mieux comprendre la nature et la fonction de ce (et par conséquent de ces) stéréotype(s) qui auraient, selon Sperber (1999, pp. 104-105), quelques rapports avec ces chaînes causales qui traversent et relient les individus plus ou moins à leur insu et qui mettent en jeu des mécanismes psychologiques complexes. L'analogie avec le phénomène de la contagion épidémique tient à la propagation de ces chaînes causales qui infléchissent, stabilisent des idées, des valeurs, des normes et leurs structures d'expression à travers des sociétés entières.

L'autre œuvre qui offre une construction originale de l'image stéréotypée, au sein d'une allégorie de la cité assiégée par la peste, représente Marseille, sous les traits d'une mère explorée accompagnée de deux enfants et d'un pestiféré étendu à terre (**figure 93**, détail en **figure 35**). L'œuvre⁶²⁰, datée de 1825 est commémorative, et a été commandée par l'Intendance Sanitaire de la ville à Gérard (1770-1837). La composition ne figure plus de nourrisson au sein, mais joue de l'identification de la ville à la mère, de ses enfants à ses citoyens.

Le groupe familial est constitué du couple homme-femme et de deux enfants dans une composition pyramidale un peu décentrée. La mère, traitée certes allégoriquement et incarnant Marseille selon certaines interprétations des historiens de l'art⁶²¹, tient un enfant visiblement atteint par le mal et à l'agonie. Un autre, plus jeune, regarde avec effroi et douleur un homme au sol, visiblement au supplice (les traits de son visage, sa bouche rougie, ses yeux injectés de sang traduisent le mal qui le ronge). Cette figure du père mourant dans d'atroces souffrances représente le pestiféré de manière exemplaire et sublime. Visage et regard tournés vers les autorités impuissantes, la mère dont la posture allie détresse et grandeur dans la désespérance, incarne symboliquement la cité affligée par la peste.

Le stéréotype ici prend une puissance symbolique et généralisante servie par la composition dramatique et la rhétorique romantique qui accentuent le tragique. La mort est le véritable sujet de ce tableau, mort réelle des crises épidémiques, mort perçue comme un châtement et une réponse au mal commis, mort symbolique du foyer populationnel. Au premier plan, la figuration de la structure familiale (quatre personnages) est alors polysémique. Outre l'évocation de la rupture biologique et affective, la valeur emblématique du stéréotype se lit dans les correspondances et les métaphores. La ville-mère, ne peut plus

⁶²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 227.

⁶²¹ Pradié B. , notice du Catalogue du Musée des Beaux-arts de Marseille, *Parcours*, Marseille, M. M. (DMF), 1989, p. 143.

sauver ses enfants, elle succombe à l'image de cet homme de premier plan. La nature allégorique de l'image, comme celle de Dandré-Bardon⁶²² que nous avons étudiée (**figure 80**), permet cette polysémie de la figure de la femme, analogie du même ordre que celle de la mère-patrie.

L'opposition figurée vie/mort, la déchirure affective et la rupture biologique signifiées, l'éclatement du social enfin, traduisent la réalité des temps du malheur et des traumatismes conséquents sur les populations. La trilogie père-mère-enfant symbolise certes le noyau familial mais aussi et plus essentiellement la relation sociale minimale, d'autant que la cellule familiale restreinte est une configuration récente. Qu'il s'agisse de la trilogie familiale réellement importe peu ; c'est le symbolique, dans toutes ses occurrences, qui est donné à comprendre ici par le choc du premier plan de la représentation.

Le procédé stylistique mis en oeuvre s'apparente ici encore à la figure rhétorique de la synecdoque (la partie individualisée renvoie au tout de la cité). Par le choix de ne représenter seulement qu'une fraction du corps social, un fragment isolé mais fondamental, l'artiste retrouve les processus créateurs de l'emblématique. Cet élément du drame mis en relief exprime la totalité de la cité déchirée et rendue exsangue. Rien d'anecdotique dans le choix des personnages, le peintre officiel répond au souci institutionnel et symbolique⁶²³. Sa « famille » alors est elle-même symbolique plus qu'un exemplaire particulier et réaliste de la population mis à mal par l'épidémie.

Dans un registre plus réaliste, mais participant toujours de ce stéréotype familial qui hypostasie le peuple, pourrait-on dire en pensant à ces figures de la peinture allégorique ou du XIX^{ème} siècle romantique, reste une famille renvoyant à la population affectée : il s'agit de l'œuvre de Duveau⁶²⁴ (1818-1867) qui donne à voir un étrange groupe familial en mouvement (**figure 94**). Le caractère très vériste de la scène est relativement éloigné du poncif pictural, mais c'est toujours le même regroupement de personnages (mère-père-enfant) décliné sur un mode narratif original. L'œuvre date de 1849 et s'intitule *La Peste d'Elliant*, rappelant une épidémie bretonne.

Au plan descriptif, nous voyons une femme (mère) en haillon, un sein dévoilé, qui emporte (au cimetière) en tirant une charrette des (ses) enfants (9), suivie d'un homme (père « devenu fou » dit la notice du Musée de Quimper⁶²⁵). Le convoi singulier réunit les éléments

⁶²² CF Bases Excel & Access, n° 487.

⁶²³ L'Intendance sanitaire de Marseille commande l'œuvre en 1824.

⁶²⁴ CF Bases Excel & Access, n° 111.

⁶²⁵ Nous remercions Madame Catherine Lebuen, responsable du service de documentation de la direction du musée pour les documents et les indications historiques qu'elle nous a communiquées.

caractéristiques de la figuration des corps pestiférés (cadavres verdâtres, amas de corps emmêlés, décharnés, quasi nus, etc.) mais représente également un épisode de la peste évoquée par La Villemarqué (« Barzaz Breiz », chant IX), « Il y avait neuf enfants dans une même maison, un même tombereau les porta en terre / Et leur pauvre mère les traînait, le père suivait en sifflant.../ Il avait perdu la raison... ». L'image est également liée à une légende bretonne. Celle-ci veut que la peste, sous les traits d'une vieille mendicante, se fit transporter par un meunier de Quimper à Elliant, dont elle décima presque tous les habitants. Seule la Vierge parvint à l'empêcher d'entrer à Ergué. Pour la remercier, on lui bâtit la chapelle Notre-Dame de Kerdévet (Cariou & Yonnet, 1993, p. 104-105). L'artiste donne à voir l'horreur, la détresse, le dérèglement jusqu'à la folie par le caractère insupportable de l'événement tragique. Le pathos domine, comme dans les scènes de famine, de misère chères à la peinture vériste du XIX^{ème} siècle, mais aussi à la prédilection de cet artiste pour les sujets morbides conjugués à son attachement pour la terre bretonne. L'évocation est autant historique que thématique et elle propose une occurrence originale du stéréotype pictural.

Enfin, une représentation concernant la peste de Marseille de 1721, intitulée par le musée des Beaux-Arts de Marseille « scène de peste » et datée du XIX^{ème} siècle (v. 1865 ?) témoigne de la conjugaison du réalisme du traitement médical et religieux de la peste comme de ses effets mais aussi, pour le point particulier dont nous traitons ici, de l'utilisation du stéréotype mère-enfant traité d'une manière singulière. L'œuvre n'est pas officiellement attribuée encore, mais son sujet ne fait aucun doute⁶²⁶ (**figures 95 & 96**). La scène commémore probablement le souvenir du Père jésuite Milay (ou Millet) mort dans la trop fameuse et funeste rue de l'Echelle après en avoir été commissaire de quartier (Pichatty de Croissainte, 1721). Ce serait lui le prêtre ici représenté, au sommet du triangle de composition, comme incarnant le seul secours possible de la foi alors que le médecin (peut-être Bertrand ?) qui vient d'intervenir semble être d'un recours inefficace. Le motif mère-enfant est ici traité de manière originale, morts l'un sur l'autre, leurs corps en croix.

A partir d'une étude de quelques unes des différentes représentations de ce motif pictural dans ses variations esthétiques et formelles (unité mère-enfant et famille), nous avons

⁶²⁶ CF Bases Excel & Access, n° 254 & 255. Cette œuvre se trouve dans les réserves du Musée des Beaux-Arts de Marseille et n'a jamais, à notre connaissance et d'après Madame Marie-Paule Vial, Conservateur du Musée, été commentée. Madame Vial nous suggère qu'il s'agit d'une œuvre de Magaud (1817-1899) et nous la remercions de nous avoir laissé photographier ce tableau, hélas relativement abîmé, lors d'une « expédition » dans les réserves avec Michel Signoli, où nous l'avons découverte comme œuvre de peste. La disposition des parois sur glissières dans le lieu de conservation des tableaux ne nous a pas permis un cliché de l'œuvre entière.

privilegié le particulier des représentations. Ce motif récurrent, ce stéréotype pictural peut être considéré comme un invariant anthropologique dont nous avons dégagé le sens global. Ce détail pictural est fondamental (sorte de schème heuristique et cognitif) pour comprendre la confrontation d'une population au mal (la peste comme réalité et son équation mais aussi comme paradigme du mal, comme fléau et épidémie archaïque et prégnante dans la réalité historique et démographique, du XIV^{ème} au XVIII^{ème}, mais aussi dans les esprits encore aujourd'hui alors que d'autres épidémies sévissent. La transfiguration du réel par l'art et ses codifications ouvrent des fenêtres sur les paysages épidémique et mental conjugués et le stéréotype en est une.

Quelques unes des fonctions et des modalités caractéristiques du stéréotype pictural ont pu être mises en évidence : il fonctionne sur la modalité du langage (rhétorique, sémiotique, métonymique et métaphorique) et celles du sens (contextuel, polysémique). Il est structuré et structurant. La récurrence de sa représentation traduit à la fois la réalité concrète, physique et sociale, de la peste et sa réalité symbolique comme elle construit un schème de sa signification dans les esprits et l'imaginaire collectif.

Quelques unes de ses valeurs sont apparues : valeur épiphanique, de vérité sensible et affective, sociale et biologique, valeur symbolique et didactique. Il permet encore aujourd'hui, alors que la peste a terminé sa course d'en comprendre la réalité et les impacts comme les significations et les représentations collectives. Si ce procédé isole un motif, celui-ci renvoie à toute une population, voire à l'humanité atteinte. Ce qui est figuré révèle des corps atteints plus affectivement et radicalement (le pathos et la mort) que pathologiquement (peu de bubons) mais aussi plus collectivement qu'individuellement. Ces corps sont traités davantage dans leur humanité globale que dans leur particularité intime. Des corps classiques ou baroques (corps de l'excès et de l'outrage) aux corps romantiques (réalisme lyrique ou symbolisme), tous exhalent leurs agonies et exhibent leurs stigmates plus que leurs symptômes. Les récurrences dégagées corroborent également cette interprétation : ce qui est mis en évidence relève davantage du pathos de la déchirure affective ou sociale, du sort monstrueux et catastrophique, de la démiurgie terrible du moment que du constat objectif des faits.

Enfin, ce stéréotype constitue, dans sa simplification féconde et sa puissance évocatrice évidente, un référent pour la mémoire collective, une inscription invariante et reconnaissable, une sorte de *memento mori* en image.

C.2 - Geste de se boucher le nez : pestilence, dégoût, rejet ?

Un second stéréotype, associé le plus souvent au premier, est caractérisé par un geste (se boucher le nez, soit avec ses doigts, soit avec un linge). Ce stéréotype olfactif caractérise les personnages situés auprès des malades, intervenant ou non sur eux, ayant des fonctions officielles (médecins, prêtres) ou non (souvent, il s'agit d'un homme que nous avons identifié comme « le père » précédemment). Comme le motif mère-enfant, ce geste constitue une alarme esthétique et renvoie aux aspects matériels et physiques de la peste (très concrets et quasi triviaux de l'odeur et des effluves pestilentiels) mais aussi aux aspects sociaux (relationnels et stigmatisants) comme aux aspects savants (thèses de la contagion et des miasmes). Au reste, les liens symboliques et imaginaires entre l'odeur, le contact, le danger, la corruption font écho et s'articulent aux liens entre la peste, la mort et la puanteur.

A cet égard, comme le déclare Annick Le Guérer (1998, p. 50), la peste apparaît comme « *un révélateur privilégié des pouvoirs mortifères, prophylactiques et curatifs qui furent reconnus à l'odeur* ». D'une part, les mauvaises odeurs sont considérées, en Europe, comme agissant sur la santé et la vie, plus ou moins directement, d'autre part et plus significativement encore, la peste est effectivement conçue comme une odeur (Le Guérer, 1998, p. 50). Les exhalaisons nauséabondes sont considérées comme à l'origine des maladies et les textes relient régulièrement la peste et les odeurs dans la lutte contre le fléau et la « pestilence ». De plus, le terme grec « *miasma* », désignant la souillure, est constamment associé à la peste, et ce depuis Thucydide (1962, Liv. II, LI, p. 35) qui en énonçant pour la première fois le caractère contagieux par le terme « *anapimlemi* » (signifie « remplir » et implique l'idée de corruption et de souillure, Le Guérer, 1998, p. 52) pose pour longtemps les bases de la conception savante comme populaire.

Les notions de transmissions de la maladie et de corruption / souillure sont associées métaphoriquement et l'imaginaire collectif comme les sensibilités se représentent une circulation du mal en ces termes. Il ne s'agit pas d'une théorie scientifique de la contagiosité encore mais bien de la force du constat empirique que font les populations. Le pouvoir de mort de l'odeur pestilentielle est une représentation commune au XVI^{ème} siècle et demeure une croyance active ensuite. La puanteur est certes associée aux cadavres dont la profusion envahit les rues et déborde les vivants, mais elle est aussi corrélée à la dégradation de la vie par la maladie, au délétère, à la corruption des corps et des lieux.

Nous avons vu que les théories étiologiques de la maladie, jusqu'au XIX^{ème} siècle, s'articulent autour de la notion de miasme et de venin pestilentiel : qu'il s'agisse des causes astrologiques au Moyen-âge, des causes secondes ou premières spirituelles et morales, ou encore des causes purement physiques, il s'agit toujours de ruptures d'équilibre naturel ou

social et spirituel qui déclenchent les crises. « *La corruption meurtrière de l'air* » (Rébouis, 1888, p. 77) est due à une conjonction astrale néfaste, comme l'air insalubre des marais ou le climat vicié engendre les germes de la maladie, « *souffle mortel* » (Lucrece, ed. 1924, p. 318), comme la corruption des hommes offense Dieu par le pourrissement de leurs âmes, dans cette configuration mentale et imaginaire. La corruption, la peste, la puanteur, la mort sont les conséquences de ces ruptures spirituelles, naturelles et au sein même des organismes soumis aux excès et à la démesure et fragilisés.

Dès lors, rien d'étonnant à ce que les expressions iconographiques de la contagion articulent un stéréotype olfactif sous forme de geste récurrent dans les scènes narratives, comme dans les scènes allégoriques. Le geste de se boucher ou de se pincer le nez n'est pourtant pas une invention des peintures de pestes, mais il est traditionnellement lié à une conduite d'évitement : on se pince le nez pour éviter l'odeur de la mort, c'est là une convention picturale ancienne (Boeckl, 2000, p. 48). Ce geste réitéré nous paraît symboliser les liens entre le corps (physique, concret, charnel), donc la matérialité sensible (l'odorat est le plus charnel et animal de tous les sens) et le monde (milieu ambiant délétère, population atteinte mais aussi l'air que l'on respire, l'environnement) qui se manifesteraient par les odeurs. Que les personnages encore vivants et non atteints se pincent le nez participe à la fois de leur réaction spontanée, immédiate et réaliste, de leur peur et de leur dégoût, mais aussi de leur impuissance.

L'iconographie de ce stéréotype olfactif est alors polysémique : réalisme du geste en situation, signe des affects dus aux relations en temps de crise épidémique, expression symbolique du déséquilibre social et du désordre, de l'insupportable des relations humaines sous toutes ses formes (concrètes, sensibles et imaginaires).

La peste « empeste » les cités et les campagnes, depuis l'Antiquité où Thucydide, témoin de celle d'Athènes, note que la fétidité du « souffle » est l'un des premiers « symptômes » du fléau (Thucydide, ed. 1967, Liv.II, pp. 34-39). S'il est clair que cette *symptomatologie* de la peste perdure jusqu'au XVIII^{ème} siècle puisque les relations des médecins et chirurgiens actifs à Marseille par exemple en font état à côté des fièvres, charbons et autres bubons pesteux, l'effort hygiéniste des siècles suivants et la relative disparition de la maladie ne feront pas disparaître l'analogie dans les esprits entre les effluves nauséabondes et le mal. A cet égard, nous pouvons remarquer que l'odorat comme le goût ont été considérés comme des sens moins nobles que les autres, plus animaux, et que cette association récurrente et persistante peste-puanteur, outre qu'elle provient du constat probable

de l'odeur des cadavres multipliés, traduit aussi une perception et une représentation du corps comme lieu et signe de cette animalité.

Ce stéréotype isolable en lui-même est néanmoins fréquemment conjugué au groupe mère-enfant-père et dans ces cas, le geste est figuré comme étant celui du père précisément, alors qu'il se penche sur le corps de la femme à l'agonie ou déjà morte. C'est la raison pour laquelle nous ne détaillerons pas celles des images qui ont été étudiées dans la démonstration précédente. Reste pour autant à examiner la construction de ce stéréotype, sa nature iconographique et la teneur comme l'évolution de sa représentation.

Depuis Raphaël et sa *Peste en Phrygie*⁶²⁷ (**figure 8**) cet acte figuré symbolise la puanteur et la peste, mais aussi l'insupportable et insoutenable situation épidémique. Cette attitude s'accompagne souvent d'une grimace exprimant le dégoût. Figure centrale dans le tableau de Poussin⁶²⁸ (**figures 81 & 82**) constituant le sommet du triangle familial, un homme courbé ne peut s'empêcher de porter sa main à son visage pour ne plus sentir. À droite et à gauche de la toile, l'un se détourne, l'autre reprend le même geste de préservation. Chez Gros⁶²⁹ (voir **figure 151**) c'est le médecin-chef Desgenettes qui fait ce geste en tenant un linge probablement imbibé de parfum alors qu'il se tient juste derrière Bonaparte à Jaffa⁶³⁰. On le voit, les personnages marqués par ce geste occupent des fonctions différentes dans les compositions, soit de premier plan, soit plus anecdotique. Certes les deux gestes (se boucher le nez et porter un linge probablement imbibé de vinaigre devant son nez et sa bouche) ne sont pas exactement identiques. Mais ils renvoient incontestablement au contenu olfactif de la peste, à la manifestation des affects liés au contact menaçant et à la fréquentation des « lieux pestueux ».

Ce geste, sous ces deux formes, traduit donc d'une part la réalité de la puanteur mortifère qui accompagne la peste, d'autre part les associations imaginaires et symboliques entre peste et enfer, peste et déroute ou dissolution de l'humanité ; enfin, si le pestiféré est celui que l'on ne peut plus sentir, c'est qu'il faut s'en séparer au plus vite, le recouvrir de chaux, désinfecter par les aromates et les parfums, puis, plus tard se prémunir par l'hygiénisme (Corbin, 1982). Annick Le Guéer montre que la fétidité est signe du fléau et

⁶²⁷ CF Bases Excel & Access, n° 327.

⁶²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁶²⁹ CF Base Excel & Access, n° 304 & 305.

⁶³⁰ Les circonstances réelles de cet épisode seront d'ailleurs rapportées par le médecin-chef, ainsi que son différent avec Bonaparte, dans sa propre relation des événements. Instigateur avec Bonaparte de la campagne de négation de la peste il fera ce récit dans son *Histoire médicale de l'Armée d'Orient*, 1835.

que toutes les définitions de la peste ont un contenu olfactif caractérisé comme repoussant, insoutenable et ayant partie liée avec l'Enfer (1984).

En effet, si nous passons des corps des pestiférés au corps social, nous constatons que l'exclusion et le refoulement olfactif de toute une catégorie de la population, depuis le XVI^{ème} siècle, sont parallèles aux épidémies et aux soupçons qu'elles provoquent à l'égard notamment des pauvres, des « putains publiques » (dont le nom vient du latin « *putere* » : puer), des juifs-lépreux (dont le sort sera celui de boucs émissaires, en temps de peste, nous l'avons vu), du peuple enfin qui, au XVII^{ème} siècle, passe pour très proche de l'animalité auprès des beaux esprits. Michel Foucault (1975) a montré que les processus d'enfermement correspondent pour une part à ces représentations d'un peuple comme entité menaçante, sale, génératrice de mal comme de maladie, bref malsaine.

Du reste, le nettoyage et l'attention particulière portée à la propreté des villes s'attachent spécialement aux eaux croupissantes, à l'enfouissement des cadavres, aux activités polluantes. La configuration des cités (remparts et douves fréquents), les activités artisanales et industrielles nécessitant humidité et macération (Lucenet, 1985, Bertrand & Buti, 2002, p. 109), les mesures sanitaires permanentes ou particulières aux moments de crise (Panzac, 1986, Cipolla, 1992 pour l'Italie de la Renaissance au XVII^{ème} siècle), renvoient à cette présence conjuguée de l'eau stagnante et des effluves, des miasmes et du venin de la peste. Le mauvais air comme les eaux insalubres constituent les éléments morbides permanents, ils sont reliés par ces émanations, vapeurs et autres exhalaisons pernicieuses, méphitiques que l'on rend responsables de l'épidémie, croyance qui a eu le mérite d'attirer l'attention sur l'hygiène et de susciter des politiques hygiénistes efficaces. L'usage des parfums, des aromates, du feu pour purifier l'air crée ces atmosphères paroxystique et infernales que l'on retrouve sur les toiles des artistes. Le contenu olfactif de la peste est donc très prégnant, le geste stéréotypé y renvoie.

Ce n'est pas un hasard si, dans le corpus des tableaux sur le sujet de la peste à Marseille par exemple, ce soit l'épisode de la Tourette qui, du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle soit le plus souvent repris et commémoré. Le paroxysme de la violence épidémique, de l'horreur immonde et de la puanteur insupportable en ce mois d'août, dans le quartier ancien de la ville attestés par tous les témoignages contemporains fait écho, aux siècles suivants, aux représentations mentales pour lesquelles ce quartier insalubre et vétuste de la cité phocéenne ne pouvait qu'être le théâtre de cet enfer et de ses émanations démoniaques. Du reste, la toile

de Duffaud⁶³¹ datée de 1911 (**figure 26** déjà commentée) est révélatrice du rôle politique et social du Chevalier Roze : héros déterminé et à la conquête de ce *nettoyage*, il apparaît comme un sauveur de la cité, son purificateur énergique alors qu'une procession à l'arrière et en retrait picturalement semble vaine sinon inopportune tandis que plus loin, la fumée des aéreurs tente de masquer l'odeur de la peste. Il est l'efficacité même, le héros *positif* en ce début de siècle confiant et croyant encore au progrès (voir étude ultérieure : une figure emblématique).

Le tableau de Paulin-Guérin⁶³² daté de 1826 dont nous avons étudié certains détails déjà (**figures 32, 37 & 88**) exemplifie le même geste en montrant à côté du Chevalier un adolescent bouclé, à demi nu dont le regard est très expressif et la posture symbolique : la composition épurée (par rapport aux scènes des peintres contemporains de la peste dans cette ville) s'attache à incarner par les personnages l'essentiel du discours. Concernant ce geste, il signifie ici qu'il s'agit bien de peste, de puanteur significative que le héros purifiera. Même le médecin, dans une toile de Magaud⁶³³ (**figures 95 & 96**), aura ce geste alors qu'il vient de (ou s'apprête à) pratiquer une incision du bubon sur un adolescent moribond. Les mouchoirs imbibés de vinaigre tenus sur la bouche et le nez comme le geste de se boucher le nez seront autant de signes iconiques polysémiques concentrés dans le même stéréotype pictural. Il traduit à la fois les aspects réactifs de dégoût et de perception d'une réalité concrète insupportable, les aspects mentaux et imaginaires des croyances sur les causes de la maladie, les aspects prophylactiques et de traitement. Le stéréotype ici agit comme un révélateur de cette intrication des facteurs concrets et imaginaires qui constitue la toile de fond de la réalité du vécu épidémique.

Ce stéréotype olfactif renvoie à ce que les historiens ont pu appeler une « *culture de peste* » (Bertrand, 2002), fondée sur un vécu concret, des expériences réelles de l'extrême contagiosité du mal pesteux et de l'atmosphère délétère qu'il développe, comme d'une certaine efficacité des mesures de lutte diverses. L'épidémie envahit l'air, enveloppe et étouffe les lieux, extermine les populations, et le stéréotype pictural olfactif exprime la complexité de cet état en densifiant ses interprétations.

Est-ce forcer le trait que de voir dans cette odeur pestilentielle le signe de l'enfer et du feu infernal qui dévore les pestiférés, dès lors que les textes contemporains des épidémies font eux-mêmes cette association clairement? Annick Le Guéner cite Saint Jean Chrysostome et sa

⁶³¹ CF Bases Excel & Access, n° 263.

⁶³² CF Bases Excel & Access, n° 256.

⁶³³ CF Bases Excel & Access, n° 254 & 255.

métaphore de la peste : « *fumée noire et puante* », son « *odeur de mort* », mais également Sainte Thérèse d'Avila désignant l'enfer comme le lieu diabolique où « *il pue et l'on n'aime point* » (1984, pp. 62).

Quoiqu'il en soit, le geste de se boucher le nez est plus qu'un geste réaliste observé par les peintres, il incarne la matérialité infernale du fléau, l'insoutenable vécu et le dégoût des autres. Car ce geste révèle la corruption tant des corps que des âmes. L'atmosphère empuantie et la dissolution de tous les liens comme des corps : si *l'on ne peut plus se sentir* c'est que l'espace social est bouleversé et subverti par la peste. Le corps épidémique se construit alors sur les tableaux comme dans les esprits : en proie à la souffrance certes mais aussi aux déchirements, à la déroute et à l'éclatement des liens sociaux, à la déliquescence. Tout se délite et tous fuient sans plus (se) supporter. Sur la fresque de Zanchi à Venise, la composition verticale est significativement dominée par un personnage se bouchant le nez alors que l'artiste offre une représentation vériste du macabre (déjà évoquée **figures 31 et 89**).

D'autres attitudes accompagnent ce geste récurrent, écarter les enfants, retenir quelqu'un, fuir éperdu ou sombrer stupéfié, supplier ou prier. Ils disent tous le désespoir collectif et l'abattement d'une société comme la décomposition de sa chair, la puanteur et la nécessité de procéder à l'évacuation. Le corps épidémique est morcelé, écrasé, déchiré et décomposé à l'image de ces tombereaux renversés, de ces amas de vivants et de morts disparates et indistincts, de ces corps suspendus que l'on évacue au bout d'une corde (sur les fresques de Serre, par exemple). La peste engendre des situations inhumaines, de démesure, d'excès, d'errances, les commentaires de la littérature sont là encore très nombreux sur cette caractéristique (de Montaigne⁶³⁴, 1958, p. 293, à Pepys, 1985, p.213).

Mais le même sens avec d'autres images s'impose chez Poussin⁶³⁵ et chez Sweerts⁶³⁶, chez Delaunay⁶³⁷ ou Monsiau⁶³⁸, tant que les peintres ont choisi de maintenir des personnages vivants encore sains mais témoins et menacés sur leurs scènes ou des acteurs de l'épidémie. « *Tout fuit dans le désordre et l'épouvante ; les habitants éperdus courent...ils s'évitent les uns les autres, et n'osent s'approcher...ils cherchent tous avec un trouble et un égarement inexprimables, quelque habitation et quelque retraite qui puisse les séparer de l'espèce humaine.* » (Fournier, 1777, p. 14).

⁶³⁴ L'auteur dit son désarroi devant l'inhospitalité en temps d'épidémie, les réactions étranges, folles.

⁶³⁵ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁶³⁶ CF Base Excel & Access, n° 277.

⁶³⁷ CF Base Excel & Access, n° 181 & 181a.

⁶³⁸ CF Base Excel & Access, n° 223 à 226.

Chez Janssens⁶³⁹ (1658-1736) les stéréotypes familial et olfactif sont associés, dans le cadre d'un tableau consacré à Saint-Charles Borromée, ainsi qu'un geste de mise en évidence d'un bubon et ceux d'enlèvement des corps (**figure 97**). La composition est graduelle dans l'axe de la perspective selon une distribution en gradins : au fond, une muraille et un groupe en action, femmes et hommes emportant un cadavre tandis que deux jambes reprennent le procédé de rhétorique picturale de fragmentation du corps pour désigner le cadavre ; sur un plan moyen, plus bas, le trio mère-nourisson tétant et père se bouchant le nez en retenant sa progéniture ; enfin, au premier plan, deux corps de pestiférés quasi nu qu'une femme examine, consternée. Le prélat est sur un piédestal à droite de la composition, implorant la Vierge située dans un nuage élevé sur la gauche. Un deuxième mouvement donc, vertical celui-là, s'articule au premier, ayant pour pivot les bras du religieux et la direction qu'indiquent ses mains ouvertes.

Cette œuvre récapitule en quelque sorte ce lexique pictural des stéréotypes, y compris celui de la figuration de nuages sombres à l'horizon, que nous étudions ci-après. Il constitue une sorte de prototype des œuvres de peste en conjuguant scène narrative réaliste, peinture religieuse de dévotion (le tableau provient de l'église des carmes déchaussés à Bruxelles), visée eschatologique et idéologique de la Contre-Réforme.

Dans cette perspective d'iconographie religieuse, les stéréotypes permettent par une focalisation sur les personnages types, leurs postures significatives et leurs gestes codés, comme les exemplaires d'une humanité en crise ; ils rendent évidente la lecture du message. C'est aussi la raison pour laquelle ces quelques stéréotypes se retrouvent conjugués dans les œuvres, celles du XVII^{ème} siècle notamment, très marqué par la fonction idéologique des œuvres de peste. *La peste de Foligno* de Gandolfi⁶⁴⁰ (**figure 98**) est à cet égard emblématique parce qu'elle conjugue à la fois les deux stéréotypes familiaux et olfactif, un personnage au bras levé pour exhiber son bubon, l'amas de corps et les postures codées de détresse, d'abandon, de désespoir dans la partie terrestre de la composition comportant une dizaine de personnages tous caractérisés. Mais au ciel, les créatures emblématiques divines au milieu de nuages lourds interviennent par la main de l'ange qui retient et repousse la Mort à la faux. Ce tableau décline à la fois les aspects réalistes et spirituels comme allégoriques, ce qui en fait, entre autres forces expressives, une œuvre particulièrement riche au plan symbolique.

Le XVIII^{ème} perpétue ce procédé rhétorique pictural, toujours dans le cadre de l'iconographie religieuse : l'Europe du Nord-Est avec Kremser Schudt, dans *Les saints*

⁶³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 514.

⁶⁴⁰ CF Base Excel & Access, n° 22.

protecteurs contre la peste ou « *Les protections contre la peste* », (œuvre datée de 1773)⁶⁴¹, ou du Sud avec Tiepolo (1736-1776)⁶⁴² et *Sainte Tècle libère Este de la peste* (**figure 87**), relèvent de la même complexité de construction et de choix iconographique.

Quelques œuvres présentent des particularités représentatives, essentiellement au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, en ne retenant que le stéréotype olfactif, sans le groupe mère-enfant, et donc lisible uniquement dans son acception propre.

Le contexte social et historique de l'œuvre de Guillon dit Lethière (1760-1832) datée de 1822⁶⁴³ et officiellement présentée au Salon, semble justifier ce choix pictural : *Saint-Louis visitant les pestiférés dans les plaines de Carthage*, évoque en effet la peste de 1270 (**figure 99**), et les circonstances militaires de la croisade expliquent ce fait. Les personnages sont des croisés et des orientaux et l'œuvre participe à l'édification politique et thaumaturgique du roi. La toile est sans doute un signe d'allégeance au nouveau régime de Louis XVIII auquel l'artiste après avoir été favorable à la cause révolutionnaire et proche du pouvoir napoléonien, devait témoigner sa reconnaissance au roi en représentant l'acte héroïque de son prédécesseur sanctifié et présenté à l'époque comme fondateur de la lignée.

L'œuvre de Hess (1836)⁶⁴⁴ (**figure 63**) commémore la peste noire et une scène de procession avec bannière de peste durant l'épidémie, mais ne reprend pas le topos traditionnel mère-nourrisson ; pourtant, l'artiste a réuni encore les trois personnages emblématiques, un homme atteint cette fois emporté sur une civière et un personnage (qui semble être une femme mais celles-ci étaient rarement présentes dans les processions comme les enfants, du moins au XVI^{ème} siècle dans les processions italiennes spécifiques comme celle de Saint-Charles Borromée de 1576, l'artiste ayant pris quelques libertés par rapport à cette tradition) se pinçant le nez retenant un enfant. Cette variation nous paraît tenir davantage à une volonté d'originalité de l'artiste qu'à une raison circonstancielle ou symbolique.

Enfin au XX^{ème}, l'une des images du cycle de la Mort de Jeneweïn (1857-1905)⁶⁴⁵ (**figure 100**, cycle déjà étudié, **figure 73**), *Funérailles*, en donnant à voir une procession d'enterrement pour des victimes multiples, fait figurer ces personnages avec des baillons qui recouvrent la bouche et le nez parfois, leur donnant une allure à la fois mystérieuse et ambiguë. Les linges de protection font invariablement penser à ceux des médecins ou autres acteurs de l'épidémie, mais associés aux regards étranges et obliques ou fixes, aux traits tirés

⁶⁴¹ CF Bases Excel & Access, n° 61.

⁶⁴² CF Base Excel & Access, n° 76.

⁶⁴³ CF Base Excel & Access, n° 469.

⁶⁴⁴ CF Base Excel & Access, n° 545.

⁶⁴⁵ CF Base Excel & Access, n° 501.

et au visage émacié de la femme de premier plan emportant un cercueil d'enfant sous son bras, ils renvoient aussi dans notre imaginaire contemporain aux signes de dissimulation ou de torture. Du reste, cette image est véritablement ambivalente, la femme peut être interprétée comme la mère emportant en cachette avec elle, dans une sorte de délire, le cercueil contenant son enfant, mais elle peut aussi figurer cette vieille femme liée à la peste dans les légendes nordiques et bretonnes⁶⁴⁶ ou encore l'image traditionnelle de la sorcière à laquelle s'attache le cortège des maux, ou encore, puisqu'elle porte des ciseaux, être une allusion à l'une des Parques et symboliser la mort.

Le stéréotype olfactif nous a conduit à reconnaître les liens à la fois concrets et symboliques entre la peste et l'odeur et, par là, au caractère menaçant de l'odeur de l'autre. Le pathos de la crise épidémique s'accompagne de l'insoutenable subversion des relations, de la déchirure et de l'éclatement, du caractère insupportable de l'altérité. Au point que la distance entre les individus atteints et les autres est codifiée (« *six coudées⁶⁴⁷ et plus* », en plein air et dans la direction du vent, selon Le Guérec, 1998, p. 56). On comprend alors dans les représentations le lien entre ce geste olfactif et le geste qui consiste à maintenir à l'écart les enfants ou d'autres personnages.

Le procédé métaphorique, qui assure le passage du sens, du sens réel au sens figuré, garantit aussi le transfert affectif du dégoût. L'odeur de l'autre n'est plus supportable. Le geste traduit à la fois la puanteur réelle et l'éclatement des liens sociaux, l'insupportable altérité. Il faut fuir, se détourner, ne pas respirer, plus encore que ne pas toucher. Le pathos et l'insoutenable subversion des relations ont trouvé leurs expressions dans ce geste codé qui renvoie à la crise biologique, affective et intersubjective des liens éclatés et du corps social défait.

Au plan interprétatif, le schème qui joue ici relie le symbolique (les représentations lexicales, iconiques et les idées qui les nourrissent), les lieux et les milieux (l'atmosphère et l'environnement, le pouvoir mortifère de l'odeur) et l'organique (les corps et leurs états). La crainte du souffle (air nocif comme haleine des malades) se propageant, le constat de la fétidité et de la corruption comme morbides, la conviction qu'un venin contagieux (quelles

⁶⁴⁶ Nous verrons que le code iconologique dominant, celui de Cesare Ripa, décrit la maladie sous les traits d'une vieille sorcière horrible avec une poitrine pendante, voilée de vieux linges sales, de haillons (CF. 4^{ème} Partie II, B).

⁶⁴⁷ Une coudée fait 50 cm.

que soient les formes qui lui sont attribuées) est responsable du mal, se conjuguent dans ces représentations. Cette figuration stéréotypée en est l'expression polysémique.

Qu'un schème de représentation se retrouve au fond de ce stéréotype olfactif iconique n'a rien de surprenant pour la peste dont l'odeur a été perçue comme démoniaque. Cette odeur pestilentielle corrompt les hommes et offense Dieu, elle signe une rupture entre les deux ordres ; le geste de se boucher le nez, pour ne plus sentir est aussi celui qui manifeste que l'on ne peut plus respirer et vivre dans la cité empestée. La menace qui plane sur l'atmosphère et les relations humaines est également symbolisée par les nuages, les cieux chargés et la pesanteur étouffante qu'ils font régner.

C.3 – Nuages, cieux chargés : pesanteur et menace, partition des deux mondes ?

Le stéréotype olfactif nous a conduit à envisager les rapports entre l'environnement naturel et urbain et l'environnement social des relations humaines, mais il a permis aussi de retenir que la peste circule, que sa menace vient en partie de ce mouvement permanent et de sa célérité : « *une menace qui circule comme une chose et s'infiltré comme un venin* » (Vigarello, 1999, p. 108). Si le mal est concrétisé dans les esprits par les miasmes ou le venin, il a partie liée avec l'air et le ciel, avec la puissance surnaturelle. Cet aspect significatif se retrouve également dans les représentations iconographiques, sous la forme de nuages, de nuées accumulées, souvent sombres au ciel des scènes. Ces nuages se mêlent parfois à ceux de fumée provoqués par les feux allumés et matérialisent la lourdeur de l'atmosphère comme ils symbolisent la menace divine.

Ces nuages traduisent d'abord la menace de l'air vicié, des miasmes qui planent dans l'atmosphère. Les nuages transportent ces germes contagieux, ou destructeurs lorsqu'ils survolent les populations. De plus, au plan allégorique, dans l'*Iconologie* de Ripa⁶⁴⁸ (**figure 135**) des nuages sombres, plein de miasmes, recouvrent la tête de la Peste. Les nuages sont donc associés à une tradition eschatologique, à une interprétation symbolique métaphorique, mais aussi aux thèses savantes sur les vapeurs pestilentielles. D'une part de nombreux traités de la littérature parlent de « nuages de peste » et ce dès l'Antiquité où Apollon chasse les nuages de la peste. D'autre part, les traités savants de la théorie miasmatique font état de ces manifestations pestilentielles sous forme de nuages.

⁶⁴⁸ CF Bases Excel & Access, n° 570. Cette image est analysée ultérieurement.

Cet indicateur de peste est moins fréquent mais incontestablement vérifié (notre requête à ce sujet est déterminante dans le corpus). Ces nuages enveloppent parfois les corps des malades, sont proches des groupes de victimes ; d'autres fois et plus fréquemment ils sont associés au domaine de la présence surnaturelle, milieu ambiant des anges de peste ou encore de la présence divine elle-même ou de ses intercesseurs.

Dans certaines scènes religieuses, la construction sémiotique renvoie à la perspective eschatologique (depuis Raphaël et « *La Madonne de Foligno* » d'après Boeckl, 2000, p. 96)⁶⁴⁹. La figuration des nuages épais et volumineux est incontestablement liée au monde divin, à l'ordre surnaturel, que la visée soit eschatologique (comme c'est plutôt le cas au Moyen-âge) ou que la peste soit une des métaphores de l'hérésie (après la Réforme). Il est certain que le contexte historique et idéologique de la théologie tridentine a largement contribué à fixer ce motif des nuages comme signe de peste conçu comme fléau, punition et devant être chassée, de ce fait, par les forces surnaturelles touchées par les prières et les actes de contrition humains.

La peste n'était pas considérée comme punition au plan individuel mais bien plus essentiellement au plan collectif, une ville entière ou un Etat pouvait être victimes, la responsabilité était collective et la réponse, pour être sauvés, exigeait des mérites collectifs (qu'il s'agissent des efforts moraux pour endiguer les excès de conduite ou des efforts spirituels et financiers). Cette dimension collective trouve dans la figuration des cieux chargés au dessus des villes et des scènes de peste une traduction iconique adéquate : la menace du ciel plane sur tout et tous.

Enfin, ces nuages sont également associés aux fumigations (trois successives à Marseille en 1720, Corbin, 1986, pp. 76-77), aux grandes fumées provenant des feux purificateurs ; ils ne sont alors pas signes de l'intervention et de la puissance divine mais signes de la réalité des pratiques en temps de crise épidémique. Ces deux occurrences ne se contredisent pas, s'agissant de représentations iconographiques et donc de constructions mentales, nous pouvons considérer ce motif des nuages comme manifestant l'atmosphère concrète et symbolique, là encore conjuguées. Certes, les allusions religieuses dans les œuvres profanes de peste tiennent au fait que la religion a forgé pendant des siècles le regard des populations sur la peste, et le motif des nuages est incontestablement lié aux figurations

⁶⁴⁹ Cette œuvre n'appartient pas à notre corpus (hors critères), mais elle est liée à la peste (pour une étude détaillée, Schröter, « *Raphael's Madonna di Foligno ein Pestbild ?*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, pp. 47-87). Il s'agit d'un tableau d'autel Raphaël a créé ce sujet comme son autre œuvre appartenant à notre corpus (*Peste en Phrygie*) entre 1512 et 1514 (Boeckl, 2000, p.92).

de la Vierge, des saints, ou du Christ. Mais l'enjeu idéologique ne suffit pas à rendre compte de ce motif récurrent, il appartient aux schèmes de représentations iconographiques de la peste, que les images soient à visée religieuse ou non. Au reste, nous avons vu que les stéréotypes tiennent à la *doxa* et que le fonds constitutif de celle-ci ne saurait relever uniquement d'une caractéristique déterminée. C'est probablement parce que ce motif a trouvé écho dans les esprits et les imaginaires des artistes et des spectateurs qu'il a pu, lui aussi, se fixer en stéréotype.

Ce *topos*, dans les scènes narratives ayant une unité d'action, de temps et de lieu selon la conception classique, montre à quel point il ne s'agit pas de représenter (au sens simpliste de la réitération mimétique) une scène vécue de peste, ce qui n'empêche pas, nous l'avons montré, d'y voir des éléments concrets vécus réalistes. En effet, les cieux orageux, dans lesquels tournoient des anges (dont celui de la peste armé d'un glaive) ou un siège de nuages pour les créatures divines, ne retirent pas leur cohérence réaliste narrative à ces scènes, ni leur unité de composition. Le motif est également présent dans les allégories (chez Dandré Bardon par exemple⁶⁵⁰ ou encore dans *Le Triomphe de la Mort*⁶⁵¹ étudiées précédemment) ou les œuvres de transposition contemporaine. Là encore, le stéréotype persiste quelle que soit la période iconographique. Ainsi, dans une œuvre naïve de Bodin⁶⁵², exécutée vers 1970-1972, au dessus de la ville, des cercueils multiples, des personnages occupés au ramassage des corps, image rythmée par la répétitivité des croix, les nuages noirs « *pèsent comme un couvercle* » pour reprendre la belle formule de Baudelaire dans *Spleen*. C'est également le cas de la composition de Lagru⁶⁵³ datée de 1952 et intitulée *la Peste*, dans laquelle un énorme rat noir occupe l'espace du ciel parmi les nuages, au dessus d'un village détruit, dans une transposition fantastique étonnante (**figure 101**).

Les œuvres traditionnellement liées à la Contre-Réforme et notamment à la geste de Borromée donnent à ce stéréotype une force particulière parce qu'elles conjuguent souvent le sens spirituel (avec ou sans présence iconique de personnages divins ou d'anges de peste) et les allusions aux discours culpabilisant comme aux discours savants, les deux modes appartenant à la réalité vécue de l'épidémie. Au XVII^{ème} siècle, d'après l'œuvre de Pietro da Cortona (1596-1669), Berettino (?) représente *Saint-Charles Borromée intercédant pour les*

⁶⁵⁰ CF Bases Excel & Access, n° 487.

⁶⁵¹ CF Base Excel & Access, n° 411.

⁶⁵² CF Base Excel & Access, n° 477. Nous tenons à remercier la mère de cet artiste du Nord de la France, pour nous avoir communiqué personnellement des informations sur cette œuvre et son auteur.

⁶⁵³ CF Base Excel & Access, n° 395.

pestiférés lors de la procession pour la cessation de la peste de 1650⁶⁵⁴, et réunit le stéréotype mère-enfant avec celui des nuages (**figure 102**).

Dans la même perspective de glorification de l'évêque sanctifié, Vouet (1590-1649) met en scène un *Saint-Charles Borromée priant pour les pestiférés de Milan*⁶⁵⁵ (peste de 1576) où le réalisme des corps atteints fait écho à l'iconographie symbolique de l'ange muni de l'épée descendant d'un nuage où se tiennent les divinités (**figure 103**). Des motifs identiques sont réunis dans l'œuvre de Lemonnier⁶⁵⁶, *Saint-Charles Borromée portant le viatique aux pestiférés de Milan ou La Peste de Milan*, réalisée à la fin du XVIII^{ème} siècle (**figure 146**).

Parmi les compositions religieuses que nous avons déjà étudiées, celles de Rubens⁶⁵⁷, de Lanzani⁶⁵⁸, de Janssens⁶⁵⁹, de Hess⁶⁶⁰ réitèrent le motif avec des variations iconiques (nuage unique sombre, nuages nombreux comme ceux d'orage, avec ou sans créatures divines). Dans le style troubadour au XVII^{ème} siècle, Licherie de Beury (1626-1687) construit l'image de *Saint-Louis soignant ses soldats atteints de la peste*⁶⁶¹ en s'inscrivant dans la tradition de l'imagerie thaumaturgique (**figure 104**). Le nuage est celui qui transporte la divinité qu'implore le roi sanctifié, mais il est associé à l'ange-démon de la peste dans sa partie plus sombre, signifiant l'intervention probable de Dieu dont le signe fera cesser l'épidémie.

Dans une perspective plus réaliste, De Troy (1679-1752)⁶⁶² représente l'épisode de la Tourette à Marseille (datée de 1723 ou 1725, très peu après l'épidémie) et donne aux nuages une valeur particulière dans *La peste dans la ville de Marseille en 1720, épisode de la Tourette, ou « Le Chevalier Roze devant la Tourette »* (**figures 12 & 105**, détail ciel ange). Le contexte historique n'est plus à commenter ici, l'atmosphère morbide et infernale domine la scène, entre le ciel nuageux, sombre et pesant où planent des anges, et l'eau obscure qui en est l'écho. C'est cet élément du décor stéréotypé qui situe sans aucun doute dans l'horizon théologique et surnaturel de la peste. La persistance des croyances est ici iconographiquement attestée. Le ciel chargé est métaphore de la colère divine, les anges qui tournoient attendent

⁶⁵⁴ CF Bases Excel & Access, n° 188.

⁶⁵⁵ CF Bases Excel & Access, n° 515.

⁶⁵⁶ CF Bases Excel & Access, n° 486.

⁶⁵⁷ CF Bases Excel & Access, n° 526.

⁶⁵⁸ CF Bases Excel & Access, n° 195.

⁶⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 514.

⁶⁶⁰ CF Bases Excel & Access, n° 545.

⁶⁶¹ CF Bases Excel & Access, n° 488.

⁶⁶² CF Bases Excel & Access, n° 215.

l'ordre de rentrer le glaive (selon l'iconographie traditionnelle) ou bien indiquent la Rédemption possible pour la population pécheresse.

Un discours religieux et un propos civique se conjuguent dans cette œuvre. L'émergence d'un héros laïque et militaire (qui commence avec cette œuvre et celle de Serre sa « carrière » iconographique) n'est pas contradictoire avec cet horizon théologique. L'artiste se conforme à l'opinion générale (du Pape Clément XI écrivant à M^{gr} de Belsunce, au D^r Boyer de Montpellier médecin de la marine à Toulon, en passant par un président au Parlement d'Aix en Provence, tous sont unanimes, Pluyette, 1921) et à la permanence des croyances religieuses et des peurs archaïques au sein d'une population durement éprouvée. La composition peinte par De Troy conjugue, au sol, c'est-à-dire au plan de la réalité contemporaine, des représentations d'anatomies (vivants et cadavres, forçats...) d'un réalisme codé par les postures et les torsions des corps, avec, au ciel, c'est-à-dire au plan intemporel et imaginaire, la présence d'anges aux corps spirituels dans des nuées menaçantes. L'axe vertical de la toile suggère la symbolique des deux mondes, temporel et spirituel, comme des deux sortes de créatures, terrestres et mortelles ou célestes et éternelles. Cette partition symbolique donne au motif des nuages une valeur particulièrement significative et édifiante.

Au XVIII^{ème} siècle pourtant, si la peste reste envisagée incontestablement comme un châtement divin, elle n'incarne plus l'hérésie comme ce fut le cas surtout au XVII^{ème} siècle que dans les discours jésuites traditionnels et perd de cette consistance dans l'iconographie. En 1617 au contraire, dans une *Allégorie de l'Ordre Jésuite* (anonyme)⁶⁶³, issue du milieu de l'Ordre d'Anvers, le code sémiotique renvoie à une rhétorique efficace : un gros nuage central au dessus de la croix symbolise « *la société de Jésus, flottant sur un nuage de tribulations au-dessus d'une croix ...* » selon l'inscription latine au bas de la peinture dans laquelle la peste « *infernale* » est nommée « *hérésie emplumée, calomnie furieuse* » (**figure 106**).

Le nuage est occupé par Ignace de Loyola et François-Xavier, les flèches assurant la transition entre le monde d'en bas et le monde divin. Les quatre personnages hérétiques (centaure, figure masculine à la peau de renard, vieille sorcière à demi-nue avec serpents dans les cheveux, proche de celle de Ripa, « *hérésie emplumée* » enfin, accroupie et maculée de plaies et de plumes, évocation des Indiens⁶⁶⁴ alors attraction du nouveau monde à christianiser) s'agitent, en une sorte de ronde païenne. L'absence de corps pathologiquement atteints mais le sens incontestable du sujet de cette allégorie, assurent le glissement entre la

⁶⁶³ CF Bases Excel & Access, n° 571. Voir pour un commentaire détaillé, Boeckl, 2000, pp. 126-127.

⁶⁶⁴ Christine Boeckl nous suggère qu'il peut s'agir d'une représentation figurative d'Indien avec symptômes éruptifs renvoyant à ceux de la syphilis (Boeckl, 2000, p.128 note 216).

peste-fléau aux effets réalistes, comme maladie physique et la peste-hérésie, maladie au sens métaphorique, erreur et mal spirituels. Dans la même mouvance anversoise, dans *Le Miracle de Saint-François Xavier* de Rubens⁶⁶⁵, (**figure 65**), la « Foi catholique » apparaît sur un nuage (en haut à droite) et renverse une grande idole païenne avec une violence fulgurante.

Il semble alors que les nuages soient le lieu des interventions ou des présences divines symboliques, comme les symptômes pesteux visibles sont utilisés pour signifier un état d'esprit. Ce stéréotype est alors clairement spirituel, et l'on comprend qu'il soit invariablement présent dans les œuvres de rhétorique religieuse. La rhétorique jésuite du corps atteint par le mal épidémique utilise la pestilence comme métaphore de l'hérésie et corollairement, les saints intercesseurs comme seuls susceptibles d'intervenir pour sauver les âmes dans la foi catholique romaine. Il semble en effet incontestable aujourd'hui aux historiens spécialistes de l'Ordre jésuite, qu'au XVI^{ème} siècle, la version idéologique de la Société de Jésus attribuait les ravages de l'épidémie à l'hérésie (Martin, 1996).

Que ce motif des nuages soit ensuite conservé dans l'iconographie ne signifie pas qu'il ait gardé la même intensité édifiante, mais qu'il continue assurément à être chargé de connotations appartenant au même champ sémantique. Au fond, ne retrouve-t-on pas dans cette association nuage/menace la liaison métaphorique récurrente dans le lexique (et ce dans plusieurs des langues européennes) entre le phénomène atmosphérique et le danger, la pesanteur des temps sombres, la lourdeur de l'air irrespirable ?

C.4 – Figuration du pestiféré (premier plan ou focalisation) : homme de la souffrance et de la faute ?

Nous pouvons isoler un autre motif récurrent dans les scènes de peste. Méfiance, défiance, accusation et rejet se lisent dans les regards et les gestes des pestiférés comme la souffrance et l'effroi. Ces affects sont exprimés par de nombreux personnages malades. Leurs agencements, les lignes de fuite, l'ordonnancement et les diagonales produisent à la fois le désordre et l'affolement (Poussin⁶⁶⁶, Sweerts⁶⁶⁷, Delaunay⁶⁶⁸, Monsiau⁶⁶⁹, Serre⁶⁷⁰, De

⁶⁶⁵ CF Bases Excel & Access, n° 526.

⁶⁶⁶ CF Bases Excel & Access, n° 273.

⁶⁶⁷ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁶⁶⁸ CF Bases Excel & Access, n° 181.

⁶⁶⁹ CF Bases Excel & Access, n° 223.

⁶⁷⁰ CF Bases Excel & Access, n° 202 à 214a.

Troy⁶⁷¹, etc.) ; les jeux des regards et des mains, les directions des bras, les torsions des corps disent l'éclatement et l'écrasement tout à la fois (Giordano⁶⁷², Zanchi⁶⁷³, Spadaro⁶⁷⁴, Serre⁶⁷⁵, Gros⁶⁷⁶, etc.). Mais, dans ces mises en scènes récurrentes de l'épouvante et de la souffrance par la représentation des personnages malades, les artistes privilégient avec une relative constance la figuration d'un pestiféré exemplaire. Avec moins de similitudes iconographiques que pour le motif mère-enfant, mais autant d'invariance de sens et de processus iconologiques, force est de constater que ce motif relève également d'une stéréotypie complexe.

Alors que ces effets collectifs se repèrent dans les mouvements des corps et des âmes dont la proximité, l'entassement et la réunion sur les toiles disent la subversion par la peste, les signes individuels de peur, d'angoisse et de tourment comme l'hébétude et le foudroiement sont essentiellement évoqués par les visages et leurs traits caractéristiques de personnages essentiellement masculins. Le pestiféré se construit ainsi dans cette répétition et cette densification de signes caractéristiques qui le rendent reconnaissable.

Ce phénomène iconique tient tout d'abord à une correspondance persistante entre deux occurrences du mal dans les mentalités et les représentations. En effet, les orchestrations du pathos concourent à installer le parallèle entre le mal vécu, subi dans son corps et le mal commis, le mal fait ou « pensé » : si l'on agit mal, on doit souffrir et si l'on souffre c'est qu'on a dû mal agir. Le lien est insidieux mais bien réel dans les esprits entre culpabilité et maladie. La commensurabilité du mal commis et du mal subi est prégnante et perdue dans les mentalités. La conjugaison des aspects physiologiques et des aspects symboliques du mal par les artistes renvoie à cette équation qui n'est pas seulement spécifique de la culture judéo-chrétienne européenne, mais que les études socio-anthropologiques et ethnologiques ont rencontrée ailleurs (Laplantine, 1989 ; Moscovici, 1992, pp. 5-8 ; Douglas, 2001).

Nous sommes bien dans le domaine des représentations du mal et de la maladie, domaine de rencontre privilégié entre une expérience individuelle ou collective (puisqu'il s'agit d'épidémie) et des modèles sociaux dans un mode d'appréhension particulier du réel, celui de la peste. Force est de constater que concernant le mal, ce soit bien sous ce mode de

⁶⁷¹ CF Bases Excel & Access, n° 215 à 219.

⁶⁷² CF Bases Excel & Access, n° 287 et suiv.

⁶⁷³ CF Bases Excel & Access, n° 283 & 285 & 286.

⁶⁷⁴ CF Bases Excel & Access, n° 161 à 161d.

⁶⁷⁵ CF Bases Excel & Access, n° 202 à 214a.

⁶⁷⁶ CF Bases Excel & Access, n° 304 à 305a.

« *l'image-croyance* » (pour reprendre la désignation de Laplantine, 1989, pp. 298), imprégné d'affects et d'irrationnel, que se fasse l'appréhension humaine de la chose.

Que la maladie soit vue comme le reflet ou le miroir du mal, donc d'une condition humaine, qu'elle ait été associée (et probablement l'est encore) au profane, à l'impur, au chaos, à l'injustice, à la faute et que ce thème soit invariant sous des modes différents d'expression, tient sans doute au fait que les hommes ont saisi ce mal comme une faille, une fêlure, une méprise aux conséquences néfastes et troublantes : menaces et souffrances devant lesquels ils sont démunis, quelles que soient les réponses possibles et leur efficacité. Ainsi, le corps pestiféré traduit et trahit autre chose que sa maladie dans les représentations.

Cela suppose que l'imaginaire et la pensée aient établi une analogie entre les différentes sortes de maux. Quant aux autres correspondances, entre le corps expressif et les états de la conscience (de l' « âme » aurait-on dit au XVII^{ème} siècle), elles ne sont pas nouvelles et existent depuis l'Antiquité avec la physiognomonie d'Aristote⁶⁷⁷ et les théories physiognomonistes⁶⁷⁸, dans notre champ historique d'étude, chez Della Porta entre autres (Boëtsch & Chevé, 2003). Le mode de connaissance dominant du XVI^{ème} siècle procède du jeu des correspondances analogiques et symboliques entre les choses dans le monde. Parmi ces correspondances, certaines sont d'ordre morphologique et d'autres d'ordre symbolique et s'établissent entre les trois sphères : végétale, animale et humaine. Le principe homologique et analogique de ce système de correspondances atteste le caractère prédominant d'un mode de pensée scientifique propre au XVI^{ème} siècle, dans lequel la ressemblance est alors au cœur du processus de la représentation et du savoir.

Travaillant sur l'épistémè de cette période, Michel Foucault écrit : « *Jusqu'à la fin du XVI^{ème} siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes ; c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter. Le monde s'enroulait sur lui-même, la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. La peinture imitait l'espace. Et la représentation, qu'elle fût fête ou savoir, se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde,*

⁶⁷⁷ Cette physiognomonie remonte au Pseudo-Aristote, dans *Les Physiognomoniques*, rédigés sans doute par les disciples au III^{ème} siècle av. JC, au sein de l'École péripatéticienne.

⁶⁷⁸ La physiognomonie est définie comme la science qui s'intéresse aux manifestations physiques des dispositions de l'âme et aux caractères acquis venant modifier les signes conjecturés d'après la physionomie (Baridon, 1999, p. 17).

c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler » (Foucault, 1966, p. 32).

Plus qu'aucune autre époque, la Renaissance a conçu l'univers comme un système de signes par lesquels le visible renvoie à l'invisible, où il convient de chercher des concordances, des analogies, des «sympathies» entre tous les constituants de l'univers comme entre l'extérieur et l'intérieur de toute chose, de l'être humain en particulier, montrant une architecture du monde. Le *De Humana Physiognomia* de Giovanni Battista Della Porta, parut à Naples en 1586 et les éditions et les traductions allaient se succéder de la fin du XVI^{ème} à la fin du XVII^{ème} siècles. Le jeu des correspondances entre mal physique (maladie) et mal moral ou spirituel s'inscrit donc dans cette configuration mentale comme leurs expressions.

Par ailleurs, ces analogies occupent le territoire du sens commun de façon permanente et encore aujourd'hui : nos inclinations à croire en des correspondances corps-esprits tout en nous en moquant (Jeudy, 2001), nos convictions que le corps traduit l'esprit, imprègnent la pensée commune, comme plus sérieusement les travaux en neurobiologie des passions parmi les plus récents établissent cette unité entre corps et esprit que le souci rationnel et les vues matérialistes ou « proto-neurobiologistes » de Spinoza, au XVII^{ème} siècle⁶⁷⁹ déjà, avait préfiguré (Damasio, 2003)⁶⁸⁰ et qui s'échappent de cette mentalité « prélogique » symbolique des analogies tout en proposant des explications mécanistes des émotions ou des sentiments liant ceux-ci à la vie neuro-biologique.

Les représentations iconographiques des corps malades tiennent donc de ces croyances et de ces représentations mentales communes. Non que les pestiférés de nos images soient saisis forcément comme des hérétiques, en fonction exclusivement du contexte tridentin de l'assimilation métaphorique peste / hérésie, ou soient considérés comme des coupables de fait, mais bien que les liens entre le pathos et la faute soient ancrés fortement dans les sensibilités, les croyances et l'imaginaire collectifs. La maladie est incarnation du malheur et du mal, et pas seulement une atteinte organique et individuelle, d'autant plus quand il s'agit d'épidémie et de peste particulièrement. Elle suscite toujours un questionnement sur ses causes, une interrogation sur sa logique propre, rationnelle ou irrationnelle ; elle ouvre le champ des interprétations, du sens recherché à l'événement et ce champ relève de

⁶⁷⁹ Pour une synthèse convenable ici de la question des relations entre corps et esprit chez Spinoza, voir Misrahi, (1998).

⁶⁸⁰ A titre d'anecdote, Damasio observe d'ailleurs que les mentions de Spinoza dans le Portugal très catholique comportaient obligatoirement un qualificatif péjoratif comme « honteux », « pestilentiel » ou « impie », ce qui confirme l'analogie entre la peste et le mal coupable (2003, p. 252).

l'interprétation collective complexe et permanente sur les significations attribuer à la maladie, à la santé, au corps, (Herzlich, 1992, pp. 347-357).

La culture de la Contre-Réforme n'a fait que réactiver cette représentation dominante et archaïque, en lui donnant forme particulière. La commensurabilité du mal commis et du mal subi tient au parallèle corps / âme, comme aux liens mal / maladie. Le corps expressif du pestiféré traduit le mal, incarne la faute. Sa souffrance mérite la compassion et le secours spirituel sans lesquels il ne pourra être sauvé. C'est pourquoi les scènes où les religieux donnent les sacrements sont très fréquemment représentées. Que l'Eglise ait été dévouée aux soins du corps et des âmes des malades ne contredit pas la nature de la représentation du pestiféré comme traduisant, trahissant par ses symptômes et ses stigmates, le mal qui le dévore. La peste est maladie stigmatisante à plusieurs égards.

Les représentations iconographiques de notre corpus exposent de multiples corps de malades, mais le motif récurrent qui nous intéresse ici est celui des pestiférés de premier plan ou particulièrement éclairé et précis dans les compositions, dont les visages et les expressions comme les postures sont caractéristiques. Ces « têtes » types répondent à la fois à une codification des expressions de souffrance et d'effroi (traits, mimiques, regards) et sont masculines. Non que les femmes ne soient pas figurées, nous en avons vu beaucoup, mais que leur figuration ne répond pas aux critères retenus comme déterminants dans cette association souffrance/faute.

Ce type de figuration est moins fréquent que le stéréotype mère-enfant, mais sa récurrence existe et elle montre davantage un souci des artistes de donner à voir le « pestiféré-type », travaillé dans sa chair par les souffrances, la soif, la peur, en proie à un délire ou à une torture intérieure. Les signes iconiques se concentrent alors sur le visage, particulièrement marqué par les affects. Nous avons vu précédemment les codes expressifs de ce langage des passions en référence aux thèses de Le Brun pour la peinture classique et ses ramifications. Ce lexique iconique permet d'interpréter le pathos, mais il ne nous semble pas épuiser cet aspect typologique du « pestiféré ». Sa figuration en « homme de la faute » est connotée par d'autres marqueurs iconiques.

Dans les compositions, l'un des personnages est en quelque sorte exemplifié, mis en évidence et en valeur par les procédés stylistiques et picturaux (lumière, emplacement dans l'ensemble, rapport aux autres volumes de compositions, lignes directrices et points de focalisation, rapports aux autres personnages, postures et directions du corps, etc.). De l'expression des passions au corps de la faute, les images de pestiférés se construisent en représentations extrêmes du mal, par les états extrêmes des corps représentés (souffrances,

fièvres, agonies, convulsions et mort), par les figures extrêmes (typification gestuelle et posturale, mais aussi symbolique du pestiféré en proie au mal). L'évocation littéraire d'Artaud est, à cet égard, très pertinente⁶⁸¹ : « *La peste, prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes* » (1964, pp. 39-40).

Le pestiféré est d'abord un être qui subit les affres de la maladie (fièvres intenses, douleurs temporales, contorsions des corps) il est en proie à une épreuve extrême, avant la mort. Il s'agit de susciter par l'expression iconographique pitié et compassion mais aussi de donner à voir au spectateur l'état dans lequel il se trouve. Visages exprimant la douleur, traits accentuant la souffrance, expressions de terreur et d'effroi sont récurrents dans les représentations. Le corps pestiféré ne serait-il pas alors métaphore de la faute ? Sorte d'*ecce homo* de l'homme atteint ? Cette hypothèse peut se soutenir à partir de l'esthétique du XVII^{ème} siècle. Nous avons vu que la tendance picturale à cette époque (en France, mais également dans la péninsule italienne) est à une véritable typologie des passions humaines, construite et codifiée pour tenter de les rationaliser : ce code esthétique du XVII^{ème} siècle correspond à une rhétorique de l'expression destinée à toucher, à édifier le spectateur et est lié à *l'ut pictura poesis*, comme aux recherches des physiognomonistes (Courtine & Haroche, 1994 ; Baridon, 1999). Le Brun⁶⁸² publie une série de dessins schématisant les déformations du visage, réduit l'expression à la mimique, et plus encore à l'inflexion millimétrée des sourcils, devenue l'idéogramme du sentiment (Olivo-Poindron, 2001, pp. 36-42). Chaque émotion est ainsi associée à une réaction physiologique particulière et correspond à un équivalent visuel (têtes d'expression où les passions intimes sont rendues visibles et lisibles par les mouvements caractérisés du visage, ou encore simples diagrammes de représentation).

Les figures de l'excès, de la démesure s'ordonnent en stigmates. Les têtes des malades pestiférés se confondent avec ces têtes d'expression et ces procédés picturaux persisteront ultérieurement. Déjà présents chez Raphaël⁶⁸³ et Sadeler⁶⁸⁴ au XVI^{ème} siècle, c'est au XVII^{ème} siècle que ce motif est prédominant, chez Rubens⁶⁸⁵, Sweerts⁶⁸⁶, Janssens⁶⁸⁷, Zanchi⁶⁸⁸ pour

⁶⁸¹ Si nous pouvons nous permettre cette estimation selon la « justesse » qui renvoie à la conception d'une vérité comme adéquation au réel, ce qui n'a pas lieu d'être en littérature et encore moins en poésie, bien évidemment. La quasi hystérie d'Artaud dans ce texte n'invalide pas la qualité révélatrice de son évocation. Force est de constater que le poète ici atteint à une vérité du réel par la puissance de ses images éclairantes, et nous ne pouvons que nous en réjouir.

⁶⁸² Voir 4^{ème} Partie, I B, 1.

⁶⁸³ CF Bases Excel & Access, n° 327.

⁶⁸⁴ CF Bases Excel & Access, n° 136.

⁶⁸⁵ CF Bases Excel & Access, n° 129 & 432 & 434 & 526.

⁶⁸⁶ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁶⁸⁷ CF Bases Excel & Access, n° 514.

⁶⁸⁸ CF Bases Excel & Access, n° 285.

ne retenir que les figures de pestiférés déjà rencontrées, et se poursuivent aux XVIII^{ème}, XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, chez Licherie⁶⁸⁹, Giovanni David⁶⁹⁰, Blake⁶⁹¹, David⁶⁹², Gros⁶⁹³, Bergeret⁶⁹⁴, Sabatelli⁶⁹⁵, Guillon dit Léthière⁶⁹⁶, Gérard ou Hess⁶⁹⁷, Klinger⁶⁹⁸, Bernex⁶⁹⁹, Lacou⁷⁰⁰, etc.

Dans les œuvres de peste de Rubens, ces têtes d'expression peuvent faire l'objet d'une étude spécifique tant en raison de leur particularités iconiques qu'en raison de leur contexte sémantique. Nous avons pris la liberté d'utiliser pour notre démonstration les détails en peinture. Ils sont autant des morceaux de discours picturaux que des figures de synecdoques fortement significatives (Arasse, 1996).

En effet, dans les *Miracles de Saint-Ignace de Loyola*, de *Saint-François de Paule*, de Rubens, œuvres liées à la Contre-Réforme à Anvers, les visages des pestiférés sont significatifs de leur épreuve. Ainsi, dans *Le miracle de St Ignace de Loyola*⁷⁰¹ la quasi totalité des visages est traitée selon cette prégnance stylistique donnée aux passions, même si Rubens précède Lebrun. L'expression force le trait, la violence de l'atteinte est accentuée par ces excès passionnels et ces stigmates de la sensibilité. De l'effroi à la terreur, de l'espoir à la crainte ou à la désolation, toutes les variations des passions liées à la crise épidémique sont ici figurées (**figure 107a**). Dans le *Saint-François de Paule*⁷⁰², (**figure 107b**), la figure au premier plan d'un malade agonisant examiné par des femmes fait écho à une autre victime, dont la proéminence au premier plan et la posture mettent en valeur la signification métaphorique (**figure 107c**).

Le parallèle entre les représentations des possédés et ceux de la peste n'est pas hasardeux. Ces tableaux d'autel de l'église jésuite étaient exposés en alternance les jours de fête (Boeckl, 2000, p. 129) et donnaient à voir aux fidèles ces possessions par les démons comme par l'hérésie / peste. Il s'agissait de se rétracter comme d'être exorcisé avant d'être soigné. Les symptômes visibles trahissent un état d'esprit, le malade est stigmatisé comme

⁶⁸⁹ CF Bases Excel & Access, n° 488.

⁶⁹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 474.

⁶⁹¹ CF Bases Excel & Access, n° 499.

⁶⁹² CF Bases Excel & Access, n° 358.

⁶⁹³ CF Bases Excel & Access, n° 304.

⁶⁹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 544.

⁶⁹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 390.

⁶⁹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 469.

⁶⁹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 545.

⁶⁹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 393.

⁶⁹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 490.

⁷⁰⁰ CF Bases Excel & Access, n° 505.

⁷⁰¹ CF Bases Excel & Access, n° 432.

⁷⁰² CF Bases Excel & Access, n° 434.

« l'Autre », l'hérétique, le non catholique qu'il s'agit de ramener au sein de l'Eglise. Le miracle de leur guérison accompli par les intercesseurs n'était qu'au prix de cette reconversion. Si la peste manifeste l'hérésie, le pestiféré incarne cette possession. Par ailleurs, la confrontation aux textes contemporains du XVII^{ème} siècle jusqu'au XIX^{ème} siècle établit le lien d'interprétation de la peste à la punition divine, ses ravages aux souffrances et au désordre endurés par une population coupable et fautive. La cohérence de cette interprétation du malade pestiféré tel qu'il est représenté s'articule sur ces croyances et de système d'analogies.

La représentation du pestiféré comme figure de l'« Autre » est-elle liée exclusivement aux œuvres de peste sous dominance tridentine ?

Nous ne le pensons pas, en raison d'une part de l'existence précédente de la correspondance entre mal commis et punition divine dans l'horizon biblique. L'assimilation du pestiféré à l'hérétique selon le schéma tridentin « peste=hérésie » n'en serait alors qu'une occurrence idéologique, un réinvestissement et un glissement des représentations. En effet, c'est l'ancrage biblique de la peste qui est assurément celui qui a le plus nourri les représentations iconographiques occidentales. Au plan lexical, la Bible de Jérusalem (vraie Vulgate française depuis Pie XII) comporte 58 occurrences du terme désignant le fléau, au sens générique (*pestis*). Sans prétendre entreprendre l'exégèse de ces expressions bibliques, qui nécessiterait un travail bien plus poussé dépassant largement le cadre de notre travail, il semble pertinent de dégager ici quelques constats d'interprétation.

Dès l'Exode en effet, la peste est évoquée comme violence divine possible et châtiment de l'impiété : « *Accorde-nous d'aller à trois jours de marche dans le désert pour sacrifier à Yahvé notre Dieu, sinon il nous frapperait de la peste ou de l'épée* » (Exode 5, 3). Elle est associée aux autres fléaux dans le Deutéronome (32, 24), dans le Livre 1 des Rois qui l'évoque : « *Quand le pays subira la famine, la peste, la rouille ou la nielle...* » (8, 37) ou encore dans Jérémie : « *... mais par l'épée, la famine et la peste, je veux les exterminer* » (14, 12). Dans ce livre domine l'association : peste-épée-famine, triptyque de la violence punitive et destructrice (15, 2; 18, 2; 21, 6-7, 21, 9; 24, 10; *etc.*), comme dans Ezéchiel (6, 11-12; 7, 15; 12, 16; *etc.*). Enfin, la peste est également régulièrement associée à la mort, dans Osée par exemple : « *Et je les libèrerais du pouvoir du Shéol? De la mort je les rachèterais? Où est ta peste, ô Mort? Où est ta contagion, ô Shéol?...* » (13, 14). A la fois comme effet et comme cause du mal qui s'abat sur les cités, dans une personnification du principe destructeur, elle est évoquée comme une figure solennelle ouvrant la voie au désastre, dans Amos (4,10) ou dans Habacuc : « *Devant lui s'avance la peste, la fièvre marche sur ses pas.* » (3, 5). Elle

opère son office de nuit comme de jour, « *ni la peste qui marche en la ténèbre, ni le fléau qui dévaste à midi.* », en une longue course mortelle (Psaume 91, 6 ou 78, 50). Tout se passe comme si la bible était aussi le texte fondateur de la peste, son origine et son horizon indépassable. Au fond, tout était dit déjà de ce qui caractérisera la terrible logique du fléau responsable de siècles de ravages et d'indicible horreur, mais également tout était déjà posé de la logique déterministe de ses interprétations dans les mentalités.

Outre cet enracinement dans une équation culturelle du mal qui s'origine à la source de notre culture européenne, nous pouvons convoquer le parallélisme et l'analogie entre mal physique et mal moral dont nous avons vu qu'il constitue une toile de fond des représentations culturelles, non exclusivement européennes. Si le corps est le miroir de la société, celui du pestiféré éprouve et atteste le mal, physique et moral. Les images des êtres saisis violemment par la maladie et la souffrance, en proie au mal présentent les mêmes traits tendus, les mêmes yeux révulsés, chassieux ou rougis et hagards, les mêmes regards terrorisés et se portant vers le ciel, les bouches entrouvertes, rougies. Leurs têtes sont parfois renversées, visiblement en proie au supplice, leurs corps contractés ou raidis. Les symptômes et les stigmates de ce corps seraient alors une métaphorisation de la saleté corporelle et morale, que celle-ci soit interprétée en termes d'hérésie ou d'autres modalités d'altérité radicale (les juifs, les pauvres, les sorciers et empoisonneurs, les médecins parfois accusés de répandre le mal, les orientaux et autres étrangers, bref les figures multiples de l'altérité considérées comme menaçantes).

Sendrail, dans une étude déjà ancienne mais incontournable sur la notion de maladie dans les civilisations (1972) a montré que les cultures anciennes postulent une étroite dépendance entre la vie physique et la vie morale et saisissent la souffrance et la dégradation des corps essentiellement comme rançons d'une sanction transcendante. Confusion entre les différents types de mal, ou plus exactement correspondance entre des modalités différentes d'un mal saisi dans une approche essentialiste, comme si « l'être » du mal était protéiforme mais un. La transgression de la loi, du sacré, de l'ordre déclenche un retour punitif et la maladie est appréhendée comme forme concrète de cette sanction (Sendrail fait référence aux cultures de Summer à Assur, notamment). Chez les hébreux, on retrouve la même conception concernant notamment les maladies de peau, particulièrement stigmatisante, mais la représentation se transforme du châtiment en épreuve et sacrifice (Bouillat, 1994), interprétations qui ne sont pas incompatibles.

Mary Douglas a montré que le péché, souillure métaphorique de l'âme, est aux yeux des chrétiens une menace de damnation éternelle et qu'il se projette dans l'univers lamentable

de la maladie (2001, postface). La surdétermination des représentations, la saturation des significations quels que soient les univers humains, la prégnance des interprétations morales, politiques, métaphysiques lorsque les communautés sont confrontées à une menace certaine sont depuis longtemps reconnues par les anthropologues, comme la démonstration est faite qu'en situation de risque grave, les décisions des populations dépendent de leurs colères, de leurs peurs ou de leurs espérances (Douglas, 2001, p. 200). Les représentations des pestiférés stigmatisés renvoient alors à ce tréfonds culturel d'interprétation du mal et du malheur et n'en serait qu'une occurrence sémantique et iconique.

Lorsque David (1748-1825)⁷⁰³, dans le dessin préparatoire au tableau *St Roch intercédant la vierge pour la guérison des pestiférés*, de 1781 (**figure 108** dessin et **figure 34** pour le tableau), tout en orientalisant le visage du pestiféré par les traits et le turban (à cette époque la peste a quitté nos contrées occidentales - Moscou 1771 - et elle reste, dans la réalité comme dans les imaginaires liée au Levant et à l'Orient), retrouve ce visage du pestiféré, il perpétue cette représentation d'un personnage stigmatisé. Mêmes expressions de souffrance, d'effroi, de violence subie, main portée à la tempe exprimant la douleur et la fièvre, même regard torturé, marquent ce visage. Ce stéréotype du pestiféré se retrouve décliné chez Zanchi⁷⁰⁴, par un visage renversé particulièrement marqué par la souffrance (**figure 109**), mais également dans des œuvres non religieuses, celles de Jehan⁷⁰⁵, de Klinger⁷⁰⁶, et de facture très contemporaine, de Bernex⁷⁰⁷ ou de Lacou⁷⁰⁸ (**figure 110**). Cette image ne s'inscrit plus dans le champ des représentations religieuses, il s'agit d'un dessin coloré qui appartient à un ouvrage de bande dessinée retraçant la peste de 1720-1722 à Marseille dans une fiction historique⁷⁰⁹.

Les représentations du XIX^{ème} siècle avaient poursuivi cette forme, notamment dans les allégories de l'épidémie. Ainsi, Gérard (1770-1837)⁷¹⁰ peint une *Allégorie de Marseille pestiférée ou invocation à Mgr de Belsunce*, qui évoque la cité phocéenne assiégée par la peste et représente Marseille, sous les traits d'une mère éplorée accompagnée de deux enfants et d'un pestiféré étendu à terre (**figures 35 & 93**). Au sol et au premier plan, un homme

⁷⁰³ CF Bases Excel & Access, n° 358.

⁷⁰⁴ CF Bases Excel & Access, n° 285.

⁷⁰⁵ CF Bases Excel & Access, n° 525.

⁷⁰⁶ CF Bases Excel & Access, n° 393.

⁷⁰⁷ CF Bases Excel & Access, n° 490.

⁷⁰⁸ CF Bases Excel & Access, n° 505.

⁷⁰⁹ Cette image est une planche originale. Nous tenons à remercier vivement l'artiste B. Lacou, ainsi que J. Ecken, co-auteur de la bande dessinée « La peste à bord ».

⁷¹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 227.

pestiféré (nudité, posture et lésions) est visiblement au supplice (stigmates : les traits marqués de son visage, sa bouche rougie et ouverte par un probable cri ou un rictus de douleur, ses yeux injectés de sang traduisent le mal qui le ronge comme la main portée à la tempe, la carnation du visage émacié mêle un blanc-verdâtre au rouge-sang de la bouche ouverte et des yeux presque révoltés). Cette figure de pestiféré mourant dans d'atroces souffrances est exemplaire et sublime. Les contorsions de la posture accentuent encore la déformation par l'agonie et le « feu » qui le dévore. La peste est une émanation démoniaque échappée de l'Hadès, et l'on retrouve dans cette interprétation du XIX^{ème} siècle les indications des descriptions de Lucrèce pour lequel « *...les membres sont la proie du feu maudit. A l'intérieur du corps, tout était embrasé jusqu'aux os, une flamme brûlait dans l'estomac comme au fond d'une forge... ils s'étaient traînés la bouche ouverte... une soif inextinguible qui dévorait leur corps brûlé... point de répit dans leurs souffrances* » (Lucrèce, 1964, pp. 228-229). Transporté en enfer, le *pestiféré* de Gérard ne peut laisser indifférent le spectateur de l'allégorie. Puisqu'il s'agit d'une allégorie et donc d'une interprétation symbolique, puisque la peste est associée à l'Enfer (les chroniques de peste l'évoquent sans cesse et l'association peste-feu est récurrente, Delumeau, 1978, pp. 138-139) et aux vapeurs pestilentielles qui en émanent, puisqu'elle est maladie stigmatisante, le corps du pestiféré peut être interprété alors, analogiquement, comme corps de la faute. La conjugaison des signes de souffrance due à la maladie et des signes de peur (regard perdu et effrayé) en font un corps de l'excès.

L'art de la peste est inséparable d'une dramatisation commémorative qui vise moins la purgation des passions par la figuration du pathos qu'à faire participer le spectateur à l'horreur et au non-sens. La figuration du pestiféré assure pour une part cette fonction, à la fois d'identification et de repoussoir. Que le dispositif symbolique qui orchestre cette réalité humaine tragique soit celui de la foi chrétienne ou non, cette dimension de non-sens et d'horreur fait retour en des formes singulières et différentes selon la force ou au contraire les lacunes ou les fissures du dispositif dominant qui, dans chaque communauté, est chargé d'en canaliser l'émergence. Le pestiféré figuré est porteur de cette part d'inquiétante étrangeté qui n'est pas immuable, qui bouge en même temps que le dispositif symbolique, en même temps que les événements concrets qui viennent lui donner un visage ou un « corps » particuliers (la mort ou l'épidémie, telle guerre ou tel désordre, la menace de l'Infidèle, la peste ou la folie).

Ce qui fait retour, régulièrement, est révélateur de représentations tenaces et déterminantes (la vulgate psychanalytique nous a habitués à cette interprétation, mais le bon

sens, qui associe ce qui se répète à la nature permanente, invariante et partant essentielle des êtres et des choses, ne saurait, à cet égard, rien lui envier). Il paraît incontestable que les retours iconographiques des mêmes motifs traduisent la permanence dans les esprits de représentations significatives mais aussi de vérités sur la condition du corps épidémique.

Ces stéréotypes des scènes de peste traduisent en des codes différents la réalité concrète et symbolique du corps épidémique pestiféré. Ces corps sont des corps atteints, contaminés et contagieux (atteinte et affliction générale, pestilence, souillure, menace), des corps stigmatisés (symptômes, signes et marques), des corps de l'excès (mortalité violente, létalité extrême, brutalité et caractère soudain de l'atteinte, désordre social et désarticulation des liens), des corps livrés et exposés à des forces naturelles et surnaturelles (maladie, mal, punition, culpabilité).

Dans chacune de ces configurations du lexique iconique de la peste, s'effectue une conjugaison du réalisme et du symbolique, dans les signes invariants comme dans la finalité sémantique et édifiante. Ils donnent forme et sens aux représentations de la peste comme hécatombe et fléau, tout à la fois, inscrite dans un horizon historique, mythique et symbolique. Ils concrétisent à la fois la transcription sociale et culturelle de l'épidémie (son investissement social, idéologique) et la transcription pathologique et pathétique. Ils indiquent également deux points de vue de sens donné à l'épidémie : par le recours à son origine transcendante et au sens transcendant que les mentalités lui prêtent (« ça » vient de plus loin et de plus haut, pourrait-on dire) et par le recours à un point de vue immanent qui ne contredit pas le précédent mais s'y articule (« ça » vient de nous, d'entre nous, « ça » circule et contamine).

Par ces stéréotypes de représentations iconographiques, le corps pestiféré est synecdoque de toute une population, de son vécu et de son investissement, comme aussi corps de la faute. Il cristallise toutes ces occurrences du réel au symbolique.

II – Invariants ou constantes de représentation symbolique : l'autre « corps » de la contagion, celui de la peste elle-même

Les corps réalistes atteints par l'épidémie que nous venons d'analyser appartiennent essentiellement aux scènes de peste, historiques et/ou religieuses. Pour autant, notre caractérisation des corps de la contagion inclut, pour des raisons déjà développées, l'autre « corps » de la contagion, incarné en différentes figures et représentant la peste elle-même. La notion de corps nous paraît fondée dans la mesure où la peste est allégorisée, personnifiée ou saisie dans des figures monstrueuses ou démoniaques : elle prend corps dans les représentations et par elles.

Ces différentes figurations symboliques tiennent davantage de l'imaginaire, de la fiction iconique et, par conséquent relèvent de processus métonymiques et métaphoriques. Nous avons opéré une distinction entre deux types de motifs iconographiques : d'une part, les différents signes de la présence de la peste, ses marqueurs symboliques comme les flèches, l'opposition ange-démon, la présence de l'ange à l'épée. Ceux-ci ne sont pas à proprement parler des incarnations de la peste, mais des indices symboliques qui signent sa présence agissante ; d'autre part, les personnifications effectives de la peste, variations sur le corps imaginé, de la figuration traditionnelle de la Mort aux différents monstres animaliers ou mythiques, jusqu'à l'incarnation la plus proche des humains vivants, celle de la vieille femme-sorcière, en Europe de l'Est notamment.

Ces représentations répondent à un système allégorique d'assimilations et de correspondances analogiques, mais ne se rencontrent pas exclusivement dans ce que l'histoire de l'art désigne comme « allégorie ». Là encore, l'art de la peste est plus complexe et les incarnations figurées de l'épidémie sont présentes dans des scènes dites « réalistes » parmi des personnages et au sein de compositions historiques et/ou religieuses, donnant à ces images une dimension particulière qui mêle réalité et fiction iconique, comme elles existent sous la forme d'œuvres allégoriques pures (celles de la Mort en cavalier, par exemple).

Cette étude s'attache alors non seulement à des œuvres où l'incarnation de la peste est le sujet principal mais encore aux éléments symboliques isolables appartenant à des œuvres de peste plus générales, plus événementielles ou factuelles. En effet notre distinction entre les deux types de représentations par lesquelles la peste « prend corps » (représentations de ses effets sur les corps atteints, et représentations des différentes figures de son identification) ne

recouvre pas des images elles-mêmes distinctes et donc deux catégories d'œuvres iconographiques, mais relève d'une différence de nature de représentations et d'objets figurés.

A – Métonymie : les signes de la peste

A.1 – Flèches / fléau

Depuis l'Antiquité, les flèches sont signes d'une intervention divine et, spécifiquement, symboles du fléau⁷¹¹. Le rapport avec la peste est analogique : une croyance antique assimilait les épidémies à des flèches décochées par la divinité (dans l'Iliade, Apollon déchaîne le fléau ; dans la Bible, les esprits attribuent ce geste à Yahvé, en forçant quelque peu les textes). Cette représentation se cristallisera autour du martyr de Saint-Sébastien⁷¹². Rappelons simplement que celui-ci est mort en 288 (?), après avoir été nommé commandant par l'empereur Dioclétien et s'être fait baptiser, avoir été arrêté et condamné à mourir percé de flèches par les archers de Dioclétien qui aurait eu un goût très vif pour lui, auquel Sébastien ne voulait plus répondre. Après l'exécution, criblé de flèches, Sébastien est soigné par Irène, veuve elle-même d'un martyr (ses scènes sont récurrentes dans l'art chrétien) ; Sébastien se relève de ses blessures et va défier Dioclétien qui le fera lapider et jeter dans le *Cloaca Maxima* à Rome.

Sébastien ayant survécu aux flèches, a été investi du pouvoir d'arrêter le fléau, depuis le Moyen-âge. Il semble plus vraisemblable que cette puissance fût attribuée au saint alors que la peste cessa à Rome en 680 (Duchet-Suchaux & Pastoureau, 1994), ce qui explique que Sébastien ne soit considéré comme le saint patron des pestiférés que depuis le VII^{ème} siècle. Dès le XIII^{ème} siècle, les représentations du saint adoptent un type juvénile et les artistes s'attachent à détailler ce beau corps mutilé, presque nu, dont les expressions iront de la souffrance à l'extase. Comme s'il attirait à lui les flèches divines de la peste et en protégeaient par là même les hommes ou en détournait la cible, Sébastien a vertu prophylactique. Delumeau fait remarquer qu'a joué ici « *une des lois du magisme, la loi de contraste qui n'est souvent qu'un cas particulier de celle de la similarité : le semblable chasse le semblable pour susciter son contraire* » (1978, p. 144).

⁷¹¹ Nous avons déjà abordé cette question dans le préalable iconographique.

⁷¹² Pour une analyse approfondie et quasi exhaustive des représentations de Saint-Sébastien et de sa légende, voir Dariulat, 1999 ; pour le rapport à la peste, voir Ambroselli, 1978, 1985.

Les représentations de Saint-Sébastien sont innombrables, lorsqu'elles sont associées au thème de la peste, il a pour compagnon Saint-Roch fréquemment. Pour autant nous distinguons les deux personnages, dans la mesure où l'un a une valeur évocatrice et métaphorique en raison des flèches, l'autre est réellement un corps atteint par la peste (le bubon étant partie intégrante de ses attributs) ; Saint-Roch est ce que nous appelons un « corps intermédiaire », ni tout à fait un malade comme un autre, ni non plus un intercesseur seulement, mais à la fois malade de la peste et intercesseur pour cette raison. Ainsi, dans l'œuvre de Véronèse (1528 (?)-1588)⁷¹³, comme durant tout le 16^{ème} siècle, *Le Christ arrêtant la peste à la prière de la Vierge, de Saint Jean-Baptiste, de Saint-Roch et de Saint-Sébastien*, le saint est associé aux autres intercesseurs dans une composition conjuguant la population atteinte et les créatures spirituelles.

Les flèches sont le plus ancien signe emblématique de la peste mais se confond donc avec le symbole chrétien de l'atteinte par le pouvoir païen (les martyres de Sébastien comme Christophe). Dans la perspective biblique, flèches, lances, épées et haches parfois sont utilisées comme vecteurs de la colère divine. L'iconographie des flèches domine pourtant le Moyen-âge essentiellement, après le milieu du XIV^{ème} siècle, les trois flèches traditionnelles (3 fléaux bibliques) sont associées à la peste davidienne (Boeckl, 2000, p. 46). Cette iconographie a donné lieu à des représentations de la Vierge au manteau protecteur qui intercepte une pluie de flèches, mais est essentiellement dominée par Saint-Sébastien⁷¹⁴ (**figure 5**). Au reste, dans les images du saint des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, les flèches atteignent souvent les points d'emplacement des bubons et le corps de Sébastien est un corps exposé ; son épreuve est analogiquement un renvoi à celle du Christ.

D'un point de vue sémantique, ce signe des flèches assure la transition du divin au terrestre, mais aussi la représentation de la célérité de l'atteinte, de sa fulgurance et de son impact certain. Elles appartiennent à l'idiome iconographique de la peste (probablement depuis 1424 et leur figuration sur un panneau de l'autel des Carmes Déchaux de Goettingen⁷¹⁵, Mollaret & Brossollet, 1965, p. 61) mais leur présence s'estompe à partir du XVII^{ème} siècle, hormis dans les tableaux concernant Saint-Sébastien.

Le XVI^{ème} siècle est particulièrement riche, notamment dans les œuvres du Nord sur bois, gravures où les flèches sont soit tirées du ciel par Dieu lui-même⁷¹⁶, soit par le Christ⁷¹⁷,

⁷¹³ CF Bases Excel & Access, n° 134.

⁷¹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 422.

⁷¹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 303.

⁷¹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 565.

soit encore par le cavalier de la Mort-peste⁷¹⁸ dans des allégories sur le sujet. Au reste, lorsque la Mort incarne la Peste, elle se sert de l'arc et de la flèche pour viser les hommes, la faux n'étant présente à ses côtés que comme signe de reconnaissance traditionnel. Tout se passe comme si la Mort pour incarner « la Peste » devait faire usage d'une arme encore plus redoutable, plus rapide et plus maniable. L'arme des flèches constitue bien le trait violent, direct et incisif de l'atteinte.

Chez Schaffner (1510-1514) c'est le Christ qui intercède et intercepte les flèches tirées par Dieu et ses anges sur la terre (**figure 111**). Cette peinture sur bois est caractéristique de telles représentations : décor de cité, personnages atteints, intercesseurs et personnages divins. Tout le trajet symbolique de la peste se retrouve sur cette image, de ses causes originelle et secondes à ses effets sur la population en passant par la médiation nécessaire entre les deux ordres temporel et spirituel.

L'iconographie jésuite notamment réinvestira la symbolique des flèches, dans cette *Allégorie de l'Ordre Jésuite* (1617)⁷¹⁹ dont nous avons vu qu'elle stigmatise les quatre hérésies pestiférées, au sol et qui constitue une version originale de l'usage des flèches (**figure 106**). En effet, la direction de quatre flèches indique que celles-ci tombent du ciel, mais deux des personnages symbolisant l'hérésie possèdent un arc qu'ils dressent contre le ciel ; l'un d'entre eux a tiré sa flèche qui n'atteint pas encore le nuage spirituel, l'autre s'apprête à le faire. Cette dynamique de l'atteinte réciproque ne place pas les adversaires au même plan d'égalité, l'hérésie sera vaincue, les postures des deux autres personnages au sol en attestent.

A.2 – Ange-épée

Parmi les signes iconographiques marquant la peste, les anges porteurs d'épée constituent l'indication soit d'une menace épidémique ou de la délivrance d'un mal. Le code reprend le propos biblique selon lequel lorsque l'ange envoyé de Dieu pointe son épée, la peste s'abat ; lorsque l'ange rengaine son épée, la peste cesse, sur ordre divin. L'épisode est celui du roi David dont nous avons déjà rencontré l'évocation iconographique dans notre préalable avec la miniature de Le Camus⁷²⁰ (**figure 3**). Ces anges armés sont évidemment très

⁷¹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 303.

⁷¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 301.

⁷¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 571.

⁷²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 347.

présents dans l'iconographie religieuse, et particulièrement aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, avec une recrudescence lors du renouveau religieux du XIX^{ème} siècle. Ainsi, l'épisode légendaire de la procession d'installation de Saint-Grégoire comme pape durant lequel ce dernier eut la vision d'un ange rengainant son épée sur la tombe d'Hadrien (Castel San Angelo) nourrit l'iconographie de la peste et des anges exécuteurs. Messagers d'essence spirituelle, ces anges armés n'ont rien de chérubins ou de séraphins traditionnels (type *putti* à partir du XIII^{ème} siècle, de plus en plus vivants depuis la Renaissance, jusqu'aux anges gardiens des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, Duchet-Suchaux & Pastoureau, 1994, pp. 25-27).

Ces anges de peste survolent les humains et leurs cités, les visent et assistent à l'extermination ; ils sont actifs, guerriers, toujours en mouvement, dressant leurs épées ou les pointant vers la terre. Il semble qu'ils aient d'ailleurs progressivement remplacé les flèches dans les cieux des siècles classiques et baroques, comme dans la peinture symboliste du XIX^{ème} siècle⁷²¹. Perrier⁷²² (1590-1650), Vouet⁷²³ (1590-1649) au XVII^{ème} par exemple, sont emblématiques de cette iconographie. Ces représentations associent, pour l'une, celle de Perrier (**figure 112**), Saint-Roch en prière pour les pestiférés dont les corps et les cadavres sont représentés avec réalisme et cet ange de la mort/peste planant et menaçant sans concession, allant jusqu'à toucher un malade à l'agonie comme pour constater ses dégâts. La violence du mouvement de la créature céleste s'abattant sur les corps, les grimaces d'effroi sur les visages et les gestes d'imploration concourent à la dramatisation de la scène. Pour l'autre (**figure 103**), appartenant à l'iconographie de Borromée, deux anges sont représentés, descendus également près du sol des humains : l'un a l'épée dressée et dirigée précisément, et l'autre, derrière Borromée, semble prêt à l'entendre et à accéder à sa prière adressée au groupe divin qui contemple la scène du haut de son nuage.

Le même type de composition est repris par Cerini⁷²⁴, dans un dessin de 1630 (**figure 113**), où l'ange s'apprête à rengainer son épée sur ordre divin. C'est la composition en spirale selon un axe qui passe par les visages allant au plus bas et au premier plan de celui, inversé, du pestiféré, en passant par celui de Borromée implorant la miséricorde du seigneur, puis à celui de l'ange attentif et enfin, au dessus à celui de la Vierge, puis en surplomb de tous, à celui de Dieu. L'ange est juste à la limite du nuage, monde surnaturel et du monde terrestre, il

⁷²¹ Cette remarque relève d'un constat dans notre corpus, nous ne sommes pas allés plus loin dans cette voie, et, à notre connaissance les historiens de l'art de la peste ne mentionnent pas d'explication pertinente et détaillée sur ce point.

⁷²² CF Bases Excel & Access, n° 141.

⁷²³ CF Bases Excel & Access, n° 515.

⁷²⁴ CF Bases Excel & Access, n° 162.

est bien, avec deux autres compagnons de même nature, cette créature intermédiaire et médiatrice.

La figuration de l'ange à l'épée est également présente dans la gravure du livre d'emblèmes de Ripa⁷²⁵ qui constitue un code déterminant pour les peintres classiques et baroques. Le XVIII^{ème} siècle perpétue ce motif (au reste l'édition à laquelle nous nous référons de Ripa qui figure la Peste en Allégorie date de 1750), avec notamment De Troy⁷²⁶ et le ciel de Marseille ravagée (**figures 12 & 105**) ou Vincent⁷²⁷ (**figure 16**) et Lemonnier⁷²⁸ (**figure 146**). La présence des anges dans les cieux menaçants de la scène de peste à Marseille de De Troy, par exemple, dit combien au-dessus de cet enfer du charnier de la Tourette l'ordre divin règne : comme origine de la peste pour punir le délitement des mœurs marseillaises (les textes écrits par Mgr Belsunce dans ses Mandements multiples), comme horizon espéré, présidant à la destination des âmes après la mort pour ces pestiférés. Le désordre est ainsi ramené à l'ordre; un enfer qui a ses lois cesse d'être un enfer.

Ce signe iconique de la peste demeure incontestablement lié aux perspectives religieuses et, particulièrement, à l'une des formes du désordre : à l'épidémie comme métaphore de l'hérésie. Il permet de donner à voir dans les représentations à la fois le discours qui rend raison de la peste au plan spirituel et de figurer les occasions, pour les hommes d'église, d'accomplir leur devoir de charité, de montrer leur dévouement dans les mises en scènes de la lutte contre le fléau comme d'édifier les foules sur le rôle essentiel des sacrements, de la foi et des intercesseurs.

C'est, en effet, encore le sens de l'œuvre de Delaunay au XIX^{ème} siècle (1828-1891), même si l'on peut avancer que les épidémies de choléra (notamment celle de 1863-1875, Bourdelais 1987 ; Werner & Goetschel, 1999) a pu sensibiliser l'artiste au phénomène épidémique et que la laïcisation des sociétés occidentales, le succès des mesures préventives et la distance temporelle avec les dernières épidémies de peste en Europe ont également transformé le contexte culturel européen. Reste que, en France notamment, et même si l'Eglise a peu à peu substitué à la rhétorique du châtement divin celle du mystère de la Providence divine, un certain nombre d'œuvres font encore écho à la thématique de l'hérésie incarnée dans la peste.

⁷²⁵ CF Bases Excel & Access, n° 570.

⁷²⁶ CF Bases Excel & Access, n° 215.

⁷²⁷ CF Bases Excel & Access, n° 151.

⁷²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 486.

*La peste dans Rome*⁷²⁹ date de 1869 (**figure 114**) et mêle des réminiscences de cultes antiques (le temple d'Esculape et sa statue de dieu guérisseur, ses attributs - bâton et serpent – et l'inscription latine, les guirlandes de fleurs tendues sous son effigie) et la rhétorique chrétienne avec l'ange à l'épée, la procession papale, la croix, signes de la conversion de la Rome païenne à l'instar de Saint-Sébastien. En effet, Delaunay a puisé son inspiration dans la « Procession de Saint-Grégoire » à San Pietro in Vincoli de Rome et dans la légende de Saint-Sébastien de Voragine. Selon celle-ci, les bons et les mauvais anges marquaient les maisons. Ici, les deux émissaires célestes approchent l'entrée du sanctuaire païen, l'un tenant l'épée et l'autre utilisant le fourreau pour frapper la porte. Sur les marches de l'édifice, un personnage enveloppé dans une couverture, concentre l'expression de l'abandon, de l'atteinte, de la désespérance.

Le décor est effectivement romain (le Capitole, la Tour des Milices, l'escalier de l'Aracoeli, le Palais des Conservateurs, la statue de Marc-Aurèle ou Constantin), mais cette peinture d'histoire est idéaliste. Elle s'inspire iconographiquement d'une fresque de Rosselli (vers 1482) représentant un épisode du fléau sur Rome en 680 et décorant un mur de l'église Saint-Pierre-aux-Liens dans la capitale.

Le groupe central concentre la détermination de l'ange exterminateur par un mouvement de tension et une violence accusatrice. Le groupe de droite oppose à une malédiction incantatoire une prostration quasi animale alors que les différents amas de corps victimes conjuguent chutes douloureuses, raccourcis et anatomies, études de drapés académiques (peinture académique du Second Empire). Les masses inertes ou fuyantes sont un souvenir de Poussin, le paysage nocturne a de la grandeur et l'ensemble, une grandiose monumentalité. Il semble que cette mise en scène s'attache davantage au mythe (même s'il appartient au christianisme et plus à la mythologie antique, le répertoire des peintres s'est élargi au Second Empire) en donnant tout son relief à la thématique et aux idées plus qu'aux faits. A droite, sous la niche de la statue d'Esculape (inscription gravée), une femme s'effondre en une invocation vaine : cette scène contribue à la dimension universelle de la représentation. L'atmosphère surnaturelle, la fiction sont ici fondamentales. La destination de l'œuvre relève de l'inscription mythique qui la rend intelligible comme de l'identification peste-hérésie.

⁷²⁹ CF Bases Excel & Access, n° 181.

Le message de Delaunay est traditionnel, le triomphe de la foi réaffirmé en une période où la croyance vacille, mais sa composition formelle originale lui donne une réelle vigueur. Il s'inscrit dans les changements de mentalités et d'inspiration des artistes qui élargissent le répertoire de la peinture d'Histoire au second Empire en puisant leurs sources dans les sujets du christianisme à ses débuts, dans un souci de réactivation de sa ferveur. C'est, ici, la légende de Voragine à laquelle Delaunay donne une expression iconique symboliste : « ... *Et alors apparut visiblement un bon ange, qui ordonnait au mauvais ange armé d'un épéu, de frapper les maisons, et autant de fois qu'une maison recevait de coups, autant il y avait de morts...* ». La maison d'Esculape n'est pas épargnée, à double titre, pourrait-on dire : elle ne sauve pas ses habitants et elle ne saurait être sauvée elle-même, étant donné ce qu'elle représente, la fausse croyance coupable.

La peste, comme l'une des misères de la condition humaine, c'est toujours alors le signe dans les esprits d'une nature humaine corrompue et coupable ou, de façon plus atténuée, d'une nature humaine dans l'erreur. Qu'il s'agisse de l'horizon mythique de Poussin (*La Peste d'Asdod*, **figures 81 & 82**) au XVII^{ème} siècle, du contexte plus directement religieux de Preti (**figure 10**) ou de la peste historique de Marseille par De Troy au XVIII^{ème} siècle (**figures 12 & 105**), ou encore de celle de Rome dont Delaunay offre ici une évocation symbolique au XIX^{ème} siècle, perdure cette représentation d'une humanité coupable d'un mal moral et métaphysique que le mal physique, pestueux exprime. De surcroît, la justification, ou du moins le sens donné, au mal épidémique instaure un ordre dont le désordre apparent n'est que l'expression nécessaire. Les anges de la peste incarnent ce lien de l'un à l'autre, comme ils assurent le passage et la médiation entre les deux mondes.

A.3 – Ange / démon

Un certain nombre de variations iconographiques sur le thème de l'ange de la peste armé de l'épée nous ont conduit à distinguer un motif particulier qui en constitue une occurrence iconique : l'ange-démon. Cette dénomination relève du constat descriptif fait sur les images en raison des caractéristiques formelles et des traits particuliers de ces créatures imaginaires. De plus, ce motif est présent du XVI^{ème} siècle au XIX^{ème} siècle. Nous ne pensons pas qu'il s'agisse d'une entité représentative autre que celle de l'ange de la peste, ni que ce motif dénote de significations radicalement différentes, *a fortiori*. Pour autant, il méritait un traitement spécifique.

Au XVI^{ème} siècle, en 1514, une gravure⁷³⁰ anonyme de Cologne (frontispice d'un traité de peste) fait de ce messenger un ange mauvais, monstrueux. Le graphisme mêle ange et démon (pieds griffus, langue fourchue, queue) ; il est armé d'un épéu et parcourt la ville, frappant aux fenêtres et aux portes des maisons et provoquant la peste. Nous avons déjà rencontré ce type de motif diabolique avec la fresque de Lanlevillard qui appartient à notre préalable iconographique (**figure 2**).

Il est probable que l'imagination des artistes poursuivi cette veine fantastique, frappant davantage les sensibilités. Chez Rubens⁷³¹ (**figures 64 & 65**), Lanzani⁷³² (**figure 74**), Giordano⁷³³ (**figure 9**), Poussin⁷³⁴ (**figure 134**) ou Licherie⁷³⁵ (**figure 104**) pour ne retenir que les œuvres déjà étudiées, nous rencontrons ces mauvais anges, plus ou moins démoniaques, mais toujours menaçants.

Dans une œuvre attribuée à Jean-Baptiste Corneille (ou Hallé ?)⁷³⁶ représentant *Sainte-Geneviève priant pour les pestiférés* (la sainte était très populaire à Paris où on la priait à l'occasion des calamités publiques, pestes ou inondations), sujet peint pour une église ou une communauté religieuse parisienne et vendu après les saisies révolutionnaires, l'iconographie de l'ange semble recouper celle de Saint-Michel terrassant le dragon (**figure 115**)⁷³⁷. Ce guerrier pourchasse un diable cornu, dont le buste est situé derrière la sainte très estompé. Il symbolise la peste que l'ange casqué et vêtu d'une tunique antique s'apprête à décimer. Il tient une courte épée et, de la main gauche, un bouclier rond avec la devise : « *Quis ut Deus* ». Ce dédoublement bon ange et créature diabolique est relativement peu fréquent dans l'ensemble du corpus, mais néanmoins remarquable, dans des œuvres comme celles de Tanzio da Varallo⁷³⁸, de Dandré Bardon⁷³⁹ (**figure 80**), ou de Tiepolo⁷⁴⁰ (**figure 87**), par exemple.

Les signes métonymiques de la peste occupent les airs, les cieux, les espaces intermédiaires le plus souvent, tout en descendant à proximité des humains menacés et malades. Qu'il s'agisse des flèches, des anges ou des démons, ou encore du combat des uns et des autres, ce sont des êtres ou des forces surnaturelles et fantastiques qui attestent, s'il en

⁷³⁰ CF Bases Excel & Access, n° 325.

⁷³¹ CF Bases Excel & Access, n° 432 & 526.

⁷³² CF Bases Excel & Access, n° 95.

⁷³³ CF Bases Excel & Access, n° 287 & 288 & 288c.

⁷³⁴ CF Bases Excel & Base Access, n° 427.

⁷³⁵ CF Bases Excel & Access, n° 488.

⁷³⁶ Nous remercions Monsieur Nicolas Sainte Fare Garnot, Conservateur du Musée Jacquemart André à Paris qui nous a signalé cette œuvre actuellement à Nîmes, Musée des Beaux-Arts.

⁷³⁷ CF Bases Excel & Access, n° 115.

⁷³⁸ CF Bases Excel & Access, n° 317.

⁷³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 487.

⁷⁴⁰ CF Base Excel & Access, n° 76.

était besoin, la teneur encore mystérieuse de la peste mais aussi le caractère implacable de l'épidémie. Non seulement celle-ci circule entre les hommes et autour d'eux comme l'indique son étymologie mais elle s'abat sur eux soudainement et violemment.

B – Métaphores de la peste

Le registre métaphorique est incontestablement le plus riche, les incarnations de la peste pouvant prendre forme allégorique de la Mort, prendre corps dans les monstres animaliers ou fantastiques, ou encore dans l'apparence d'une vieille femme. Ces figures destructrices sont investies ou réactivées par les artistes par les procédés symboliques de l'analogie (peste = mort) ou de la substitution (peste = monstre, animal, vieille femme) ; en somme, elles sont figures de l'altérité.

Mais ce recours au terme « métaphore » pour désigner le procédé de ces représentations ne tient pas seulement à notre intention d'analyse, il correspond à un principe de signification des deux siècles de présence effective de peste et de notre corpus iconographique. En effet, entre la première moitié du XVI^{ème} siècle et la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, période pendant laquelle se construit l'image scientifique moderne du monde, la métaphore devient ce principe dominant de signification, le paradigme de la signification en termes impropres (Agamben, 1998, pp. 236-253). La substitution, le décalage, les écarts forment les correspondances entre les objets et leurs apparences, les créatures et leurs corps, les réalités et leurs images. Cette caractéristique se traduit notamment par l'engouement pour les emblèmes (les livres d'emblèmes se multiplient, ils constituent les codes de références cognitifs et représentatifs, donc expressifs⁷⁴¹), les blasons, les symboles subtils, la caricature qui naît à cette époque, les allégories baroques.

Peut-être alors était-ce l'une des raisons qui font de la métaphore figurative un procédé privilégié des œuvres de peste ; elles donnent « corps » à la peste dont la monstruosité, l'excès, l'horreur et l'obscurité mystérieuse dans les esprits ne peuvent s'exprimer que par ces figures symboliques. La peste comme la mort et la faute appartiennent également à ce registre des entités représentées allégoriquement, avec les vertus et les vices, les concepts abstraits, les

⁷⁴¹ Les livres d'emblèmes d'Alciat (1558 et 1564), de Van Veen (1608), de Rollenhagen (1611) de Montenay (1619), de Ripa (1643), de Baudouin (1659), de Flamen (1672) ont notamment été étudiés et réédités par la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1989. L'emblème est la figure centrale à laquelle cette époque « a confié son intention cognitive la plus profonde, en même temps que son malaise le plus intime » écrit Agamben (1998, p. 238).

motifs qui n'ont pas de dimension physique bien précise (attitudes morales, arts et sciences ou figures de la temporalité)⁷⁴².

Force est de constater la présence dominante du féminin dans ces figurations allégoriques et particulièrement en ce qui concerne la Mort, la Peste, et la Maladie⁷⁴³. Cette caractéristique des trois « symptômes culturels », pour reprendre l'expression de Panofsky (1967), n'est probablement pas sans conséquences pour notre sujet. Le Macabre comme personnification de la Mort et le Maléfique qui lui est lié sont perçus comme ayant des affinités avec le féminin (Guiomar, texte inédit, cité par Thomas, 1980, p. 158).

Les allégories respectives de ces trois entités biologiques et réalités vécues sont iconographiquement très proches, et fréquemment confondues dans les esprits, avec depuis la fin du XV^{ème} siècle une sensibilité ambivalente, faite de crainte et de complaisance. L'orchestration du naturel ou biologique, du fantastique, du macabre, du démoniaque ou de l'inférieur dans les représentations iconographiques (catégories inventoriées par Guiomar dans son étude sur l'esthétique de la mort, 1967, p. 11 et suiv.) se retrouve pour celles de la mort comme pour celles de la peste⁷⁴⁴.

Dès lors, l'analogie symbolique entre peste et mort semble aller de soi. Pour autant, il s'agit dans les représentations d'une véritable identification iconographique. Le propos iconique ne serait pas ici : « la peste comme la mort », mais bien : « la Peste c'est la Mort ». Le métaphorique dit l'essentiel de sa nature dans les représentations mentales.

⁷⁴² Dans le champ symbolique, l'allégorie et le symbole à proprement parler ne sont pas à mettre sur le même plan. L'allégorie fournit une apparence à une idée abstraite ou à une chose immatérielle ; le symbole est vécu, possède une résonance affective, tire du concret une signification différente. Lorsqu'il est représenté, le symbole s'inscrit dans une culture, ensemble de systèmes symboliques comprenant le langage, les règles de parenté et de mariage, les rapports économiques, l'art, la religion, la science, selon la définition désormais classique de Claude Lévi-Strauss.

⁷⁴³ Cette prévalence féminine dans les représentations symboliques de ces trois réalités reste à étudier. Si la première hypothèse qui vient à l'esprit relève de la correspondance entre genre des noms et des figures, il est évident que les caractéristiques linguistiques ne peuvent suffire pour rendre compte de ces correspondances, les genres des noms n'étant pas identiques dans toutes les langues européennes, alors que la similitude des représentations existe. Une autre hypothèse plus fondamentale relèverait des analogies inconscientes que Freud a notamment mis au jour dans ses ouvrages à teneur anthropologique. Les historiens des mentalités ont fourni des interprétations liées aux contextes culturels et sociaux, reste que, à notre connaissance, une étude synthétique d'anthropologie symbolique sur cette question manque encore. Louis-Vincent Thomas nous paraît avoir remarquablement initié ce travail (notamment dans *la mort et ses symboles*, in Thomas, 1980, pp. 433-493), souvent en référence à Durand, 1992 (1969).

⁷⁴⁴ C'est ainsi que l'Ankou, allégorie bretonne de la mort, qui reste une survivance du conducteur des morts de la danse macabre du Moyen-âge, est également associée à la peste dans la région.

B.1 – Identification analogique : Peste = Mort (squelette ou/et cavalier)

Du Moyen-âge à l'époque contemporaine, en Europe, la Mort est personnifiée par un squelette qui vient chercher les vivants, par une femme ailée ou un cavalier. Le personnage se reconnaît à ses attributs principaux : la faux (idée d'une « moisson » de la Grande Faucheuse chez les vivants), une flèche et un arc (instruments meurtriers) ou le sablier (passage du temps et *memento mori*) ou un crâne (posé à côté d'un sablier dans les Vanités). Si, pour la Mort à proprement parler, les représentations occidentales n'utilisent pas l'attribut de la lance (attribut d'une figure antique de Mort, Atropos, la dernière des trois Parques), nous avons vu que la miniature de Camus en fait l'attribut de la Peste en transi. Le recoupement des représentations de la Mort et de celles de la peste au Moyen-âge et au début de la Renaissance a largement été étudié (Mâle, 1906 ; Tenenti, 1952 ; Ariès, 1977 ; Vovelle, 1974 & 1995 et, plus particulièrement pour les rapports peste / mort, dans les Danses Macabres : Brossollet, 1969 & 1971 ; Ambroselli, 1978).

De façon générale, l'allégorie de la Mort s'attache toujours à montrer l'inexorabilité et l'égalité de tous devant celle-ci. Elle est active, en mouvement (se délaçant dans les airs, sur un char, à cheval ou à pied). Sa représentation n'est pas exclusivement liée à la peste (Barral I Altet, 2003, pp. 589-594), mais les caractéristiques qui lui sont attribuées en font la figure allégorique principale. Sa vélocité, sa violence, sa célérité, son extermination égalitaire, et probablement aussi son mystère ont contribué à cette identification peste / mort. Nous avons vu que le thème du Triomphe de la Mort est lié à la personnification de la Peste noire par un squelette vengeur tirant des flèches ou tenant la faucille, parfois drapé de noir, dressé sur un char ou en cavalier, ou encore au sommet d'un tas de personnages. Dans ses versions plus tardives, en liaison avec des événements meurtriers ou les épidémies de choléra, la Mort est représentée jouant du violon à côté de ses victimes.

La première figure symbolique de la peste est celle du squelette, celui des Danses Macabres et des Triomphes de la Mort, celui de l'Apocalypse en cavalier. Après le Moyen-âge, la métaphore de la Danse Macabre pour la peste est filée au XVI^{ème} siècle, avec Holbein (1497-1543) notamment⁷⁴⁵. La thématique du traitement égalitaire persiste dans la représentation de la sarabande de l'artiste où la Mort entraîne le Noble, ou les autres personnages typifiés. Dans la même veine allégorique, avant 1538, Holbein représente dans

⁷⁴⁵ CF Bases Excel & Access, n° 94.

*La Mort et le Prêtre*⁷⁴⁶ (**figure 116**) la Mort précédant le prêtre, agitant une cloche et portant une lanterne. Cette gravure, liée à la peste, articule le thème du *memento mori* à l'annonce du prêtre avec une cloche par la Mort. Cette cloche se retrouve dans plusieurs œuvres (chez Crespi⁷⁴⁷ au XVIII^{ème} siècle ou chez Blake au XIX^{ème} siècle, figure 53). Cet ordre de la marche (Mort puis prêtre), pourtant, ne sera plus conforme après le Concile de Trente (1545-1563) qui exclura que la Mort puisse précéder le sacrement de l'Eucharistie, symbole et donneur de vie.

La *Danse Macabre* de Füssen⁷⁴⁸, en Allemagne, est un *ex-voto* de 1598, lié à l'épidémie de peste, comme celle de Kermaria⁷⁴⁹. Bien que la figuration de la Danse Macabre s'étiologie et tend à disparaître au XVII^{ème} siècle, quelques résurgences, elles-mêmes liées aux épidémies existent : ainsi, l'œuvre de Falger (1791-1856)⁷⁵⁰, au XIX^{ème} siècle, au cimetière d'Elmen en Autriche réinvestit la thématique. Squelette à la pantomime ironique, Mort à cheval menaçante, cotoient les douze personnages dont les vêtements, les allures renvoient aux positions sociales, comme l'*ekphrasis* au bas de chaque image.

L'association peste et Danse macabre persiste donc au XVII^{ème} siècle, avec des variations iconographiques. Dans la gravure de Rouhier d'après l'œuvre de Picioni⁷⁵¹ (**figure 117**) titrée *La Peste et la Mort*, c'est l'association plus originale entre le stéréotype mère-enfant et la Mort elle-même se pinçant le nez qui rend la scène caractéristique du fantastique : la conjugaison figure symbolique et figuration réaliste est spécifique de cette iconographie de la peste. Les deux « corps de la contagion » sont mêlés, en deux personnages féminins incarnant de façon complexe la vie (mère, mère-nourricière, mais aussi geste de la Mort-vivante qui traduit le processus biologique) et la mort (Mort allégorique, mère morte). Le dédoublement qu'indique le titre est alors d'autant plus explicite. La peste dans cette image est figurée à la fois comme un résultat (son effet sur les corps vivants) et comme une entité vivante agissante (la Mort allégorisée, d'autant plus familière qu'elle effectue un geste stéréotypé des scènes de peste).

C'est aussi dans le thème du Triomphe de la Mort que la veine moyenâgeuse se poursuit au XVII^{ème} avec une œuvre d'un peintre napolitain anonyme⁷⁵², déjà étudiée (**figure**

⁷⁴⁶ CF Bases Excel & Access, n° 572.

⁷⁴⁷ CF Bases Excel & Access, n° 91 & 92.

⁷⁴⁸ CF Bases Excel & Access, n° 447.

⁷⁴⁹ CF Bases Excel & Access, n° 186.

⁷⁵⁰ CF Bases Excel & Access, n° 566.

⁷⁵¹ CF Bases Excel & Access, n° 522.

⁷⁵² CF Bases Excel & Access, n° 411.

79). Enfin, la thématique des Vanités historiquement liée à la peste, mais s'étant largement affranchie de cet ancrage historique, retrouve également ce lien dans l'œuvre de Weisskopf en 1713 qui commémore la peste de Regensburg⁷⁵³. Les attributs des Vanités (sablier, crâne) et la composition allégorique générale se conjuguent à une représentation de scènes réalistes, avec corps, cercueils, enclos de cité, ramassage dans les chariots, paysage, etc. L'*ekphrasis* comme les détails iconiques mêlent explicitement mort, vanité, maladie épidémique.

Outre le squelette en marche dans les Danses, ou agissant avec sa faux, quasi humanisé parfois, le motif du squelette-cavalier traverse l'iconographie de la peste. Cette seconde unité iconographique renvoie à la course de la peste, sa célérité mais aussi sa puissance. Elle est une force qui va, réalisant un plan mortifère et morbide mais inéluctable. Au plan de la source symbolique, nous avons vu que cette figure est liée à L'Apocalypse et notamment au quatrième de ses cavaliers. Ce groupement rappelle que la peste est fléau divin, originellement. Le cheval de la peste est parfois inclus iconographiquement dans le groupe des quatre, chez Dürer⁷⁵⁴ (1471-1528), Greschny⁷⁵⁵ (au XX^{ème} siècle). D'autrefois, chez Della Bella (1610-1664)⁷⁵⁶ par exemple, c'est la violence du geste de la Mort qui domine. Cette eau-forte est intitulée *La Mort arrive à cheval* et concerne la peste de Milan de 1630 (**figure 118**).

Cette association cheval, Mal et Mort n'est pas seulement propre aux sources bibliques, et à la culture judéo-chrétienne (Durand, 1992, pp. 78-86). L'investissement symbolique à l'égard du cheval persiste dans les traditions populaires anglo-saxonnes et germaniques, associé au néfaste et au macabre ; mais cette trace est également liée au cheval chtonien de l'Antiquité grecque, « *étalon infernal* » derrière lequel, selon Thomas, se profile « *une signification sexuelle et terrifiante à la fois* » (1980, p. 463).

L'une des représentations majeures de ce motif demeure une référence traditionnelle de l'iconographie de la peste. Il s'agit de la gravure de Dürer⁷⁵⁷ faisant, précisément, l'objet de plusieurs dénominations : *Epidémie de peste*, ou *La Mort*, ou encore *La Peste* (**figure 119**). Ces titres quelque peu différents ne modifient manifestement pas la signification de la gravure, sur ce point, les historiens de l'art sont d'accord. L'œuvre date de 1505, et elle est pour notre travail, à double titre emblématique. D'une part, elle est inaugurale étant donné le

⁷⁵³ CF Bases Excel & Access, n° 153.

⁷⁵⁴ CF Bases Excel & Access, n° 346.

⁷⁵⁵ CF Bases Excel & Access, n° 446.

⁷⁵⁶ CF Bases Excel & Access, n° 3.

⁷⁵⁷ CF Bases Excel & Access, n° 302.

champ historique de notre corpus. D'autre part, elle nous paraît exemplaire par sa radicalité. Le squelette à la faux chevauche un coursier lui-même squelettique et visiblement épuisé par le galop exigeant de sa cavalière. La « maladie pressée » ne saurait être mieux figurée et l'allégorisation du fléau et de la mort trouve dans cette gravure une expression particulièrement réaliste et symbolique à la fois. Aussi sûrs de l'irréversibilité du passage de l'un et de l'autre (du *Grand Passage*, pour reprendre l'expression moyenâgeuse, Vovelle, 1993), les hommes saisissent et représentent la chronique de la peste comme chronique de la mort annoncée.

Une troisième unité figurative traduit une construction emblématique qui tient davantage du fantastique, ou encore d'une imagination singulière de l'artiste qui s'est approprié le squelette de la Mort et a librement réinvesti le motif en une image originale. Nous avons étudié en préalable la miniature de Le Camus⁷⁵⁸ (mort en 1481) qui transformait le squelette de la Mort en transi muni d'une lance (**figure 3**). Ce transi se retrouve dans quelques œuvres de peste, essentiellement au XVI^{ème} siècle.

Schnug (1878-1933) offre en 1904 une version iconographique du dédoublement Peste-Mort⁷⁵⁹, dans *la Mort indique Guebwiller au Génie de la Peste* (**figure 120**). Cette image commémore la peste alsacienne de Guebwiller et appartient à un cycle sur le sujet de quatre scènes. Le graphisme épuré de Schnug, en ce début du XX^{ème} siècle accentue encore davantage le caractère radical du fléau. De plus, l'univers de l'artiste, dans ses aquarelles et ses gouaches lumineuses, est un monde étrange où se mêle l'archéologie et le romantisme, teinté de *Jugendstil* : ce cycle de la peste mêle les formes hallucinantes aux différentes étapes de la progression du fléau⁷⁶⁰. Il illustre l'ouvrage de Georges Spetz, sur la légende alsacienne de Guebwiller qui correspond à la peste de 1348.

Il s'agit du premier moment, celui où la Mort désigne la cité à abattre au personnage (« génie ») de la Peste, féminisée. Son corps est, certes très amaigri, mais ses formes et son anatomie renvoient nettement au corps féminin. Elle tient un flagellum devenu signifiant de pestilence après les épisodes des flagellants. Ce symbole est plus rare, mais ici il se substitue aux symboles d'origine (épée, flèche pour la peste et faux, crâne, etc. pour la mort). Ce fouet, le drapé sombre qui enveloppe le visage de la peste, la forme de faux qu'il dessine sur le fond clair, l'inclinaison du groupe en mouvement précédé du nuage clair mais suivi d'un autre noir,

⁷⁵⁸ CF Bases Excel & Access, n° 347.

⁷⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 494.

⁷⁶⁰ Pour les trois autres gouaches, CF Bases Excel & Access, n° 493 & 495 & 496.

la disproportion et le caractère dominant des deux personnages fantastiques enfin donnent un caractère particulièrement menaçant et violent à la scène.

La représentation de la mort en femme n'est pas nouvelle. Claire Ambroselli (1985, pp. 63-86) rappelle à juste titre que Freud en suggère une explication possible : l'ambivalence qui tient à une identification ancienne de la divinité de l'Amour et de celle de la Mort, et, plus généralement la fusion des trois figures de femme qui fixent les « *trois inévitables relations de l'homme à la femme ... la génitrice, la compagne, la destructrice* » (Freud, 1933, p. 95, à partir de son étude du *Marchand de Venise* de Shakespeare). Dans une perspective proche, Lise Wajeman (2001, pp. 163-185) considère que la représentation de l'Eva Pandora de Jean Cousin (vers 1540) constitue une sorte d'archétype de la peinture européenne du XVI^{ème} siècle invitant à la réflexion sur la mort comme préfiguration des vanités du XVII^{ème} siècle (figuration du crâne sur lequel Eve prend appui, nue dans un paysage) mais aussi rappel que c'est à la femme que revient la responsabilité de la première faute (désobéissance pour Eve comme Pandora) et l'irruption de la mort. Les liens dans les représentations entre les trois entités (femme, vie, mort), pour complexes qu'ils soient, particulièrement dans leurs figurations et leurs symbolisations, n'en sont pas moins récurrents dans notre culture.

Mais ce qui caractérise cette équation symbolique, comme c'est le cas pour la plupart d'entre elles, c'est son ambivalence justement. Dans la mesure où les représentations sont partagées, où l'on peut considérer qu'elles « regardent » dans les deux sens, on ne peut les classer de manière binaire (ce que les analyses structurales ont tendance à faire) et permanente. Ainsi, l'équation femme = noir = nuit = mort = sinistre = sorcellerie ne peut être la seule configuration de sens effective. Jack Goody fait remarquer que cela exclurait « tout usage de l'équation « *black is beautiful* » qui prévaut à l'évidence en Afrique » (Goody, 2003, p. 36). L'interprétation et les analyses de ces équations symboliques ne sauraient être satisfaisantes si elles ne relèvent pas d'un traitement contextuel, au plan synchronique comme au plan diachronique. En art notamment, les traces, les survivances participent puissamment à la formalisation, nous l'avons vu.

Reste que cette identification peste = femme = mort nous conduit à envisager que la peste soit la chose naturelle sur laquelle s'investissent les terreurs les plus originelles et les plus fortes, celles que suscite précisément l'absence de forme et d'adversaire figurable. La peste est régression à l'informe, nous l'avons vu, une désorganisation à l'œuvre. Elle ne pouvait alors que prendre le visage de la mort, précisément sans visage. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'à Loudun, les possessions ont commencé juste après la peste, en donnant visage et forme diaboliques au mal. L'impossibilité de (se) figurer la peste et

l'anéantissement qu'elle provoquait a rendu nécessaire et, en un sens, rassurant, le recours au diabolique représenté (Schneider, 1979, p. 71).

Cette impossibilité figurative, comme pour celle de la mort, ne tient pas seulement à l'abstraction du langage, qui, en nommant la peste (comme toutes les maladies et tous les maux) nous pousse à en faire une « chose », à l'essentialiser. Ceci expliquerait cela, nous donnerions forme à une entité dont les effets sont si probants et si terribles qu'elle ne peut pas ne pas « être » une chose à part entière. Ce trait et ce travers du langage ont depuis longtemps été dénoncés par les philosophes et sont incontestablement prégnants dans nos pratiques et nos discours. Mais, dans le cas de la peste comme de la mort, la figuration ne pouvait être que particulière : par essence, elles relèvent de l'irreprésentable. Comme telle, la mort est, en soi, irreprésentable, cette caractéristique n'est pas originale et pour le moins rabattue dans toute la littérature sur la mort. Elle ne peut donc qu'être évoquée, suggérée, ou dite par analogie, symbolisée. Non parce qu'elle est une idée abstraite, mais bien parce qu'elle est une réalité concrète, cette réalité là justement, celle à laquelle nul n'échappe mais qui néantise toute représentation possible.

A cet égard, la puissance morbide et mortifère de la peste relève des mêmes facteurs. Les deux ne peuvent être véritablement figurées que comme un terrible résultat, un fait accompli sur les corps ou comme une forme symbolique substitutive. Force est de constater que le squelette en mouvement, agissant, concentre en lui ces traits ambivalents, ambivalence que sa féminisation renforce encore.

Ce sont également deux anges diaboliques associés, dont l'un est féminisé, qui contemplent le paysage humain de la campagne, portés par un nuage dense et déplorant la difficulté de leur tâche. Villemon⁷⁶¹ (**figure 121**) représente deux incarnations proches de la Peste et du Choléra, aussi squelettiques l'une que l'autre, muni l'un d'une faux traditionnelle, l'autre d'une sorte de mallette, sur laquelle figure la dernière partie d'une étiquette où figure « ...asbourg », certes évoquant « Strasbourg », mais aussi, tous les « bourg » possibles. Le texte du dialogue entre Choléra et Peste est explicite sur les effets des deux acolytes :

Le Choléra : - Extraordinaire, cette engeance humaine ! On travaille, et on n'arrive pas à l'exterminer !

La Peste : - Pour nous aider, si nous appelions la Guerre !...

Reste que, pour nous, ces deux figurations des agents de l'extermination présentent quelques différences iconographiques qui méritent attention : la Peste en femme est debout

⁷⁶¹ CF Bases Excel & Access, n° 184.

(robe ou tunique blanche ne laissant apparaître que son visage de squelette et ses ailes repliées) alors que le Choléra est nu, accroupi. Il semble que ce soit uniquement les genres des noms français qui aient déterminé ce détail, sinon que la Grande Voyageuse semble connotée de façon plus dynamique (mallette, position, et idée proposée pour achever l'extermination). Cette caricature accompagnée d'un dialogue sur l'extermination joue donc sur la ressemblance entre les deux épidémies allégorisées de façon très similaire.

Toujours dans la veine graphique, comme illustration dans la presse, *Le Petit Journal* dans son supplément illustré du 19 février 1911 publie une image en couleur sur *la peste en Mandchourie* (**figure 122**)⁷⁶². Il s'agit historiquement de la troisième pandémie (début en 1894), le mécanisme des épidémies ainsi que le cycle puce-rat-puce-homme sont alors bien connus. En Mandchourie la peste est pulmonaire et elle extermine environ 50000 personnes (Brossollet & Mollaret, 1994, pp. 102-103) en un peu plus d'un an. Alors que nous avons des témoignages photographiques précis et relativement nombreux de cette crise liée au commerce de la fourrure de marmotte⁷⁶³, la rédaction du *Petit Journal* choisit une illustration qui mêle symbolique et pseudo réalité (la foule des fuyards, les flammes, le décor sont à l'évidence de l'ordre de la recomposition imaginaire).

La Mort survole le territoire, armée de la faux, mais vêtue d'un immense tissu drapé rouge dont la forme et le mouvement accentuent l'effet de violence et de puissance. Elle occupe plus de la moitié de l'image et le volume de sa présence est aussi important que celui des hommes abattus ou rattrapés. Force est de constater que, par savoir ou par intuition d'ailleurs, les auteurs de ce numéro supplémentaire du journal s'adressent davantage à l'imaginaire qu'à la perception du réel pour informer, quels que soient les chiffres de mortalité en Mandchourie, les informations sur les événements ou les témoignages photographiques. Mais ce choix iconographique peut aussi répondre à l'intention d'impressionner, ce qui n'est pas contradictoire avec celle de diffuser l'information, dans la mesure où la réalité psychique est, sur ces questions du moins, bien plus prégnante que la réalité historique effective.

Enfin, et non moins paradoxalement, ce que nous appelons aujourd'hui le logo de la 2^{ème} Conférence Internationale et du Congrès colonial du rat et de la peste, qui s'est tenue à Paris des 7 au 12 octobre 1931, renvoie également à une conjugaison du réel et du

⁷⁶² CF Bases Excel & Access, n° 154.

⁷⁶³ La collection de photographies de l'épidémie en Mandchourie du fonds Mollaret & Brossollet du Musée de l'Institut Pasteur est particulièrement riche à plusieurs titres. Nous renouvelons nos remerciements pour leur consultation, tant au Professeur Mollaret qu'à Jacqueline Brossollet, ainsi qu'à Madame J. Perrot, Conservateur du Musée Pasteur.

symbolique⁷⁶⁴ (**figure 123**). Editée en 1932, en couverture de l'ouvrage des actes de la conférence, cette gravure présente la Mort traditionnelle, (avec deux pans d'écharpe au vent évoquant des ailes), chevauchant une puce énorme, sur un nuage. Le dessin de la puce est relativement précis (entre *Xenopsylla cheopsis* et *Pulex irritans*) et ses pattes arrière étirées pour donner et accentuer le mouvement de l'équipée fantastique. Que le recours à la symbolisation demeure nécessaire dans le cadre scientifique n'est pas, en soi, original ; pas davantage que l'imaginaire ait composé dessin naturaliste et allégorique (les allégories classiques le font constamment). Mais, en revanche, l'intérêt de cette image réside dans le fait qu'elle ait fait l'unanimité des perceptions, pourrait-on dire. Celles des scientifiques et celles du commun, celles au fond de la *doxa* et des poncifs, dont nous avons vu qu'ils ne pouvaient être seulement saisis par une critique péjorative. Les discours se mêlent dans les représentations qui traduisent la persistance des traces mentales collectives, même au sein d'une communauté où rationalité et objectivité se veulent dominantes. Certes, on pourrait objecter à cette interprétation que l'éditeur est intervenu à des fins commerciales et que les scientifiques de cette conférence internationale n'ont pas, véritablement, choisi ce logo. Reste que les éditeurs scientifiques l'ont accepté et qu'il a été réutilisé lors d'autres conférences similaires (en 1938 par exemple, dans le cadre des Conférences sanitaires, Brossollet & Mollaret, 1994, p. 100).

Enfin, emblématique de cet « ange-squelette-démon » volant, de cette Mort en mouvement et dans les airs, l'œuvre de Böcklin (1827-1901) demeure caractéristique⁷⁶⁵. Cette représentation (**figure 124**) très connue conjugue imaginaire fantastique animalier (corps volant de chauve-souris), morbide et humanisé (la Mort en squelette noir, sa faux) et interprétation figurative (rue déserte, cadavre, maisons du décor). L'artiste retrouve la violence, la monstruosité, le caractère implacable du fléau dans les représentations dans une transposition très personnelle. Au reste, notre souci de catégorisation des œuvres symboliques du corps de la peste est ici insatisfait. L'œuvre est à la fois représentative de l'ange-démon-squelette de la peste, mais également des croyances concernant l'enfer (feu, nuages, chaleur, désolation de la rue désertée, corps torturés ou foudroyés) de l'épidémie mais aussi de l'imaginaire animalier (chauve-souris volante) et monstrueux (être hybride, étrange).

L'œuvre date de 1898 et Böcklin a également exécuté une représentation d'une autre épidémie *Le Choléra* en 1876 (Schmidt & Lenz, 2001, p. 326)⁷⁶⁶ ainsi que deux

⁷⁶⁴ CF Bases Excel & Access, n° 425.

⁷⁶⁵ CF Bases Excel & Access, n° 176.

⁷⁶⁶ *Le Choléra* est effectué au pinceau et craie, il se trouve au Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

représentations de *La Guerre*, en 1896 et 1897, très inspirées des quatre cavaliers de l'Apocalypse de Dürer. Les ouvrages d'histoire de l'art font de Böcklin un artiste nourri de mythologie, ayant l'obsession des paniques, du squelette, de la guerre, des épidémies, de la mort et que les cimetières envoûtent (Bénézit, T. 2 ; Ragon, 1966, T. 17). Son pessimisme et son scepticisme à l'égard de l'histoire et de la civilisation n'en font pas, pour autant, un peintre d'histoire proprement dit, mais un artiste soucieux de dégager l'aspect général et symbolique, universel de cette humanité confrontée aux maux divers. Dans *la Guerre* déjà, la composition figure, à droite dans le ciel, chevaux, cavaliers et mort avec sa faux, drapée dans un manteau, couronnée de lauriers signes de son triomphe.

La Peste est une œuvre inachevée, probablement inspirée par l'infection présente et terrifiante du choléra, ainsi que celle du typhus qui a menacé l'artiste lui-même. Mais c'est aussi la nouvelle de l'apparition de la peste à Bombay (1896) dans un article de la revue *Pan* en juillet 1898 qui l'aurait frappé (Schmidt, 1964, p. 96). La composition de Böcklin relève d'un univers symbolique : chevauchée de la Mort sur un énorme monstre aux allures de chauve-souris occupe plus des trois quarts supérieurs du tableau. La Mort s'avance de face, envahit l'espace, brandissant d'un geste ample une faux dont le coup imminent menace le spectateur lui-même, par l'effet du mouvement. Le monstre crache une vapeur mauve qui se répand entre les maisons et obstrue la vue de l'arrière-plan. Le premier plan donne à voir une jeune fille en robe de mariée, gisant sur le dos. Une autre femme, vêtue de rouge vif s'est jetée sur le corps mort, alors qu'un vieil homme s'écroule empoisonné par le souffle de la Peste-chauve-souris. Une statue de la Vierge dans une niche de la façade de gauche semble assister impuissante au spectacle de l'horreur, accentuée par l'éclat strident et inhabituel des couleurs. La jubilation des rouge, jaune, noir, mauve, blanc, entre autres donne à cette atmosphère lugubre une tonalité violente extrême, mais aussi une solennité particulière. Le contexte historique est pressenti par l'artiste comme désolant, il établit un parallèle entre la guerre et la peste dans ses visions de ruine.

L'association Mort / Peste prend ici le visage d'une créature monstrueuse dédoublée, un tout agissant dont la vapeur de l'haleine et la faux sont des instruments complémentaires. Mais la peur qu'il suscite est probablement encore plus morbide et mortifère. L'artiste retrouve là une croyance qui perdure dans le champ de la langue et des métaphores : de la peur qui terrasse et prédispose à la maladie selon les opinions du Moyen-âge au XVIII^{ème} siècle à propos de la peste, de la peur « bleue » du choléra, au teint « vert » de peur, les peurs

sont nocives et alarmantes. Jacques Derrida a exposé le lien philosophique et symbolique établi, chez Platon, entre la crainte de la mort, les envoûtements et autres médecines occultes d'une part, et l'antidote ou l'exorcisme philosophique qui leur est opposé d'autre part (Derrida, 1972). La peur de la mort ou celle de la maladie fonctionne en effet comme un véritable poison qui s'infiltré en nous à notre insu, selon les croyances antiques, certes, mais aussi jusqu'au XVIII^{ème} siècle dans les relations de peste, et peut-être encore si l'on considère ces traces verbales dans nos lexiques⁷⁶⁷.

Dans le tableau de Böcklin, le fléau est incarné par cet être double où la figure de la Mort est associée à ce monstre ailé de la chauve-souris, mutation fantaisiste de l'ange de la peste. Si l'on retrouve l'espace central de la cité, une rue dévastée, celle-ci part vers l'infini et le vide, suggérés par la masse blanche de la fumée ou de la vapeur pestilentielle. L'échappée de la peste porte des exhalaisons fétides, la puanteur du monde s'y manifeste, comme elle donne lieu aux bonnes senteurs curatives des aromates et des parfums, mais l'espace ici n'est pas occupé par les parfumeurs, les médecins ou même les corbeaux, acteurs de l'épidémie.

Néanmoins, nous retrouvons aussi l'association peste / embrasement, enfer et incendie, association fréquente dans les relations contemporaines des crises et maintenue donc dans la mémoire des images. Les rues, les cités sont « brûlées ». L'interprétation de l'artiste insiste sur le foudroiement des corps et la brutalité du « monstre » noir dont la puissance et la progression sont inexorables. Point de figuration des symptômes ni de quelconque trace de lésions... sur ce point, rien de réaliste. Du reste, le titre de l'œuvre désigne la peste générique, le phénomène épidémique en lui-même, universalisé. La peste n'est pas un mythe, mais l'imaginaire mythique s'en est emparé pour mettre en scène le mal ou / et la faute.

L'œuvre de Böcklin a inspiré récemment (*in Phréatique*, 2000, p. 2) au poète Beyeler un texte nourri des signes, des caractéristiques et de ce que nous avons appelé les « marqueurs » symboliques de la peste :

« Elle avait mûri longtemps nos germes. Et dilaté ses voilures. Sellée de neuf, comblée de grains, enflée d'éloges, elle s'est levée sans avis dans le ciel propice. C'était l'été. L'habitant, en bas, faisait des projets.

« Elle l'a empoigné d'un seul panache, dans la ruelle.

⁷⁶⁷ Au reste, il est intéressant de constater que, selon Derrida, mais aussi Platon ou Spinoza, la philosophie consiste à supprimer la peur, à la déplacer, à apprendre à parler à l'enfant en nous, à dialoguer, en déplaçant sa peur ou son désir par la connaissance juste des mécanismes du corps et de la vie comme des déterminations de l'existence.

« On la vit affûter ses accessoires à terreur : l'orbite béante, la fureur de la faux, la momie implacable et sa bouche à tessons, l'imprécation noire, membraneuse, à long col reptilien qui sifflait sur les vierges et les fleurs impuissantes.

« La chimère proférait infiniment son endémie, jusqu'à sa proie nuptiale, dessous, qui raidissait déjà sous une âme incarnate.

« Il neigeait des cendres sur le monde sans innocence. L'Homme s'effondrait comme un théâtre, dans sa vie diffamée.

« Le Mal promettait de s'étendre, encore, avec l'ombre, sur la pierre lisse qu'arpenait, inlassables, des silhouettes foudroyées ».

Enfin, une quatrième unité iconographique conjugue scènes réalistes et ordre symbolique, le factuel et l'imaginaire. Peut-être est-ce parce que l'épidémie se propage évidemment mais de façon invisible, ne s'observe pas à l'œil nu, se constate lorsque le mal est fait par le spectaculaire de la maladie que les représentations ont la nécessité de figurer la peste/mort par une forme symbolique, au milieu des corps atteints et des cités décimées. Mais alors, ces représentations de notre corpus forment non tant l'imaginaire de la peste (ce qui désigne à proprement parler l'irréel, ce qui n'existe pas) mais l'*imaginal* de la peste (selon l'expression d'Henry Corbin, 1979, et qui désigne l'espace où se déploie la puissance de l'imagination, permettant l'existence des symboles et dévoilant le réel). Car il y a bien une réalité de ces images et celle-ci correspond bien à une réalité psychique et vécue de l'épidémie projetée dans les représentations.

Avec Negri⁷⁶⁸ au XVII^{ème} siècle (**figure 125**), Crespi au XVIII^{ème} siècle (1735)⁷⁶⁹, ou encore Dandré-Bardon (**figure 80**), la présence effective de la Mort sur les images de peste se mêle au message religieux et aux effets réels sur les corps. Elle est particulièrement effrayante dans ces trois représentations, parce qu'elle participe à la fois au fantastique et au réel.

La représentation de Negri (?-1680) concerne Venise pestiférée en 1630, le couple infernal ange de la peste et Mort survole la cité, imbriqués l'un dans l'autre, faux en avant. La conjugaison de la piété (Venise invoque ses patrons pour obtenir du Christ la cessation de la peste), de la réalité des corps atteints et du décor et des créatures symboliques font de cette œuvre une représentation emblématique du XVII^{ème} siècle.

Plusieurs versions existent de l'œuvre de commande de Crespi à visée de propagande tridentine (Boeckl, 2000, p. 120). Le squelette effrayant y est habillé comme un ministre du

⁷⁶⁸ CF Bases Excel & Access, n° 284.

⁷⁶⁹ CF Bases Excel & Access, n° 91 & 92.

culte, avec un surplis, tournant son regard vers le spectateur et portant une lanterne, alors que les moines sont agenouillés au milieu des malades et qu'un prêtre porte un ciboire sous un voile. Il s'agit probablement des derniers sacrements donnés aux pestiférés ; la rhétorique de l'image est relativement explicite : malgré la présence de la Mort, l'Eglise n'abandonne pas ses fidèles.

L'œuvre de Dandré-Bardon ne déroge pas à la fonction édifiante, et la Mort chassée emporte dans un mouvement effrayant des os (membres et mains levés et démesurés) des visages terrassés.

Dans *Die Pest* de Zick⁷⁷⁰ (**figures 14 & 24 & 78**) que nous avons déjà analysée, la mort est présente sous de multiples formes (crâne, squelette, cadavres putréfiés) mais assure surtout plusieurs fonctions. La polysémie de l'image identifie incontestablement la peste à la mort, à la fois comme cause exterminatrice et comme effet de la destruction épidémique. Nulle possibilité d'y échapper, aucun secours réel efficace. Le recours spirituel semble même être absent de cette vision. Dieu est absent de cette toile où le ciel est clair, bleu mais bien restreint, où règnent l'obscur, l'humide et la désolation. Peut-on aller jusqu'à dire que cette représentation correspond, dans le contexte du XVIII^{ème} siècle, au changement de mentalité qui s'opère et qui tend à désacraliser la maladie (Hildesheimer, 1993)?

Ou bien s'agit-il d'un pessimisme radical de l'artiste à l'égard de l'impuissance tant médicale que politique, alors que tout horizon de Rédemption et de Salut, comme toute justification théologique, ne sont plus possibles ? Peut-être ce tableau est-il un constat tragique et lucide de la déréliction, constat rendant ces deux interprétations conciliables. L'équation peste = mort (ou Peste = Mort) est ici à la fois une identification immédiate et une conséquence, un effet produit par le processus de la maladie comme par le processus vital qui inclut sa fin.

La mort se propage, la circulation du mal de corps en corps est aussi celle de la mort. Ce qui rend cette œuvre exemplaire à la fois de l'identification et de la correspondance entre les deux phénomènes naturels comme entre leurs représentations symboliques tient aussi à cette circulation entre les corps que la composition et le mouvement donnent à voir. Dans une perspective ontologique, nous pouvons alors l'interpréter comme une métaphore de la condition humaine dans l'une de ses caractéristiques essentielles : la pluralité dans la communauté, la nécessité pour l'humain des relations avec d'autres humains, sans lesquelles aucune humanité ne se construit. En temps d'épidémie, tout se passe comme si la contagion se substituait aux autres relations, sociales, affectives et familiales, comme si le seul ordre

⁷⁷⁰ CF Bases Excel & Access, n° 291.

régnant était l'ordre de la contamination. L'échange vital devient mortifère. L'artiste dévoile alors une terrible condition de l'humanité, dans une vision pessimiste et doloriste baroque persistante, il tend lucidement le miroir d'une circulation du mal par les hommes eux-mêmes et de la virulence de cette contamination.

« *La mort elle-même est déjà symbole, celui de notre nature essentiellement périssable, conséquence de la faute commise par le premier homme, déclare le Chrétien. Elle est aussi révélation et introduction puisque, selon l'ésotérisme, les initiations connaissent toujours une phase de mort avant la participation à la vie nouvelle* » écrit Louis-Vincent Thomas (1980, p. 462). Est-ce à cette seconde occurrence de sens que renvoie l'œuvre de Giovanni David⁷⁷¹ (1743-1790) inspirée de celle de Dante (**figure 126**)? Toujours est-il que cette représentation de la Mort tient à la fois de la mythologie (les Parques, le Styx, Charron, la barque du passeur, la personnification du fleuve, etc) et de la veine allégorique traditionnelle classique (la Mort en squelette, l'homme tiré, le crâne flottant, l'ange acolyte, la palette de l'artiste, le serpent, la femme dénudée). Une formule de Dante est inscrite sur une sorte de socle de tombeau à gauche : « *Dispende ogni fatio un soffio solo* » indiquant l'action fatale de la maladie / mort par son souffle. Il s'agit d'une *Allégorie de la peste à Venise* datant de 1780.

Dans cette composition relativement hétéroclite, l'artiste semble avoir rassemblé des symboles reliant la vie (la puissance créatrice de la peinture, la femme traitée sensuellement, l'eau et le temps) et la mort (le squelette, les enfers, les Parques, la torche de la Mort, etc.). L'allégorie conjugue violence (tumulte des eaux, puissance des musculatures, visages des Parques, torche enflammant la palette) et douceur (impression de lascivité, nudité et postures des corps de l'homme et de la femme) et indique le caractère implacable et mystérieux de la peste comme son effet inéluctable.

Enfin, dans une planche de bande dessinée, Benoît Lacou, en 2002, illustre *La peste à bord*⁷⁷², (**figure 110**), retrouve la veine graphique du squelette pour figurer la peste en Mort, contemplant son œuvre : une victime meurt près d'un médecin impuissant. Ici encore, la Mort est féminisée, elle a une expression ironique en constatant les dégâts qu'elle a provoqués. L'artiste a consciemment confondu personnage de la peste et de la mort, force naturelle active de la maladie rendue sensible par cette incarnation, processus et effet produits.

⁷⁷¹ CF Bases Excel & Access, n° 474 & 475.

⁷⁷² CF Bases Excel & Access, n° 505. Titre du numéro de la série provisoire. Nous remercions encore une fois vivement Benoît Lacou, pour l'envoi personnel de cette planche-épreuve non encore publiée.

Dans cette assimilation récurrente de la peste à la mort au travers des représentations iconographiques (et, dans une perspective essentialiste, de la Peste à la Mort) nous pouvons voir plus qu'une association vécue, plus que le résultat d'une expérience tragique répétée dans la douleur, l'effroi et le sentiment de l'inexorable. Certes ces perceptions suffiraient à expliquer l'identification, mais ce qui se joue procède également et plus essentiellement de l'angoisse devant l'événement inexplicable, non maîtrisable mais certain. Au point qu'il semble bien que la maîtrise scientifique et médicale de l'épidémie n'a pas modifié cette équation symbolique.

Nous pouvons alors voir dans « le corps de la mort », squelette auquel les images prêtent vie, un élément du corps épidémique incarnant à la fois la cause agissante et l'effet produit des ravages de la peste. Les scènes qui mêlent l'intention figurative réaliste et symbolique exposent à la fois l'angoisse humaine, les corps exposés au fléau et leur agresseur.

B.2 – Métaphores monstrueuses, figures animalières : le monstrueux, l'autre, figurant l'altérité radicale

Le monstrueux de la peste s'affirme dans deux types d'expression qui nous paraissent traduire l'altérité radicale : les figures animalières et les figures humanisées étranges ayant quelque rapport avec le diabolique. L'Autre figuré sous l'apparence de l'animal et sous l'apparence de l'étrangeté. L'iconographie des animaux n'est, à l'évidence, pas toujours liée au monstrueux, au mal, au danger ou à la menace. Cela dit et sans entrer dans les détails dans le cadre de ce travail, la littérature, les mythologies et les représentations iconographiques ont depuis longtemps assuré l'équation symbolique entre animal = non humain = bestial = diabolique voire, = métamorphose = laideur = puanteur (Le Bras-Chopard, 2000). Les figures de l'Altérité prennent souvent formes animales, ou encore d'êtres hybrides mi-humains, mi-animaux, monstres. Ces figures ont cristallisé les peurs et peut-être les ont-elles apprivoisées dans des expressions cathartiques variées du même contre-modèle animal en face de l'humain.

Qu'il y ait des référents animaux à la peste ne paraît alors pas étonnant. Si comme le pose Aristote « *bien métaphoriser, c'est apercevoir le semblable* » et « *la métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre* »⁷⁷³, les métaphores iconiques

⁷⁷³ Aristote, *Poétique*, 1457 b 6-9, Paris, GF.

animales établissent une équivalence entre la peste et la monstruosité ou l'étrangeté animale, l'altérité. Le bestiaire de la peste n'est pas si riche ; notre corpus présente rat(s) et oiseaux essentiellement, sous des apparences réalistes ou fantastiques. Nous pourrions y ajouter la chauve-souris (chez Böcklin⁷⁷⁴) et le loup (chez Ripa⁷⁷⁵). Mais dans ces deux derniers cas, l'animal est couplé avec une représentation de la peste-mort et donc ne constitue pas à lui seul une métaphore.

Ce monstrueux animalier est lié au diabolique. Au mal des corps correspond celui des esprits. « *Les désordres de la nature reflètent bel et bien ceux du monde des hommes, et le Diable est naturellement soupçonné de coordonner le malheur.* » (Delumeau & Lequin, 1987, p. 234). Le monstrueux correspond à la peste en cela qu'il figure l'excès, qu'il montre l'écart par rapport aux normes sociales, humaines, physiques (à l'état normal). Les animaux représentant la peste sont des animaux monstrueux, aux formes délirantes. Or, ces créatures monstrueuses, malgré les esprits sceptiques émettant des doutes sur leur réalité, sont fréquemment attribuées aux manœuvres du diable (mais aussi aux illusions et aux délires). L'Eglise a donné naissance à son propre monstre, le diable, dont la monstruosité ne relève pas seulement de l'infinie malfaisance dont il est capable, mais bien davantage du fait qu'il cristallise en lui deux hantises archaïques : le mélange des êtres hybrides et la métamorphose, crainte de l'altérité en soi et en l'Autre (Le Bras-Chopard, pp. 205-239). Dans la peste, entre autres phénomènes sociaux totaux, diabolisation et animalisation se répondent.

Nous pouvons constater au passage une coïncidence étrange entre prégnance de la peste et émergence d'une certaine forme de diabolique : c'est au XIV^{ème} siècle justement que le diable devient véritablement diabolique, que sa monstruosité devient protéiforme, que les représentations du diable et des monstres s'enrichissent du XIV^{ème} siècle au XVI^{ème} siècle (Baltrusaitis, 1955). Mais, la peste diabolique qui prend alors corps dans ces figures animales monstrueuses se retrouve dans un processus de représentation qui ne semble appartenir qu'à une époque très récente. A moins que les associations iconiques squelette / cheval, squelette / chauve-souris, squelette / serpent ou dragon, ou encore vieille femme / loup ou vieille femme / oiseaux noirs ne tiennent de cette relation entre peste / diable / animalité ou bestialité ? Il reste que ce n'est pas un hasard si ces animaux étaient déjà connotés de façon péjorative depuis le Moyen-âge et si la prédilection du diable pour une apparence bestiale a partie liée à l'Enfer dans la tradition chrétienne. Le XVII^{ème} siècle voit en effet disparaître

⁷⁷⁴ CF Bases Excel & Access, n° 176.

⁷⁷⁵ CF Bases Excel & Access, n° 570. Nous reviendrons sur cette image allégorique majeure de la peste dans la mesure où elle constitue une référence fondamentale de l'iconologie.

progressivement sous l'emprise des clercs les apparences du diable sous des formes animales, le processus d'abstraction ira en se renforçant, mais il demeure symbole du mal dans les esprits (Muchembled, 2000).

Il est intéressant alors de constater qu'alors que le démon se trouvait directement relié aux pestes et aux odeurs pestilentielles, les représentations métaphoriques de la peste par lesquelles celle-ci prend corps symboliquement ne relève pas directement du démoniaque à proprement parler, mais plutôt du monstrueux. Dans son étude sur l'histoire du diable, Robert Muchembled note que l'univers mental des hommes à partir du XVI^{ème} siècle qui ne fonctionne pas selon une distinction claire entre naturel et surnaturel, fait pourtant la différence entre les démons et les monstres. Les premiers relèvent de Satan, les « *seconds constituent plutôt des signes divins ou des perversions du processus normal de génération* » (Muchembled, 2000, p. 111). Peut-être est-ce alors la raison pour laquelle, dans les représentations concernant la peste, les signes sont plus monstrueux que démoniaques.

Pour autant, et concernant ce point symbolique encore, l'ambivalence demeure. La diabolisation de l'odorat (dévalorisation du nez lié à l'animalité que nous avons retenu dans notre étude des stéréotypes iconographiques), les liens entre celui-ci et la mort ou/et la pollution ne sont pas à évacuer de l'interprétation des représentations de la peste. Du reste, à partir du XVI^{ème} siècle, les corrélations implicites entre la mort, le corps féminin (caractéristique que nous avons vu précédemment) et le sens de l'odorat, inaugure une mutation importante dans les représentations de la mort (Muchembled, 2000, p. 136). Certainement évident dans les représentations iconographiques de la mort en effet, ces connections implicites sont vivaces probablement aussi dans celles de l'épidémie. Préfiguration de la mort, de la puanteur des cadavres, la peste porte des émanations délétères et, à ce titre, la puanteur pestilentielle est aussi l'apanage du démon, puisque toute apparition de celui-ci s'accompagne de ce trait olfactif insupportable.

Dès lors, une intrication symbolique complexe nourrit les représentations de la peste, entre le diabolique, la puanteur, le péché, la maladie et le monstrueux. Nous avons alors distinguer les figures animales proprement dites des êtres hybrides.

Il est une figure animale liée à la peste qui présente des caractéristiques particulières : le loup. Chez Ripa⁷⁷⁶, le loup est seulement évoqué dans le texte de l'allégorie sur la peste

⁷⁷⁶ Dans *l'Iconologia*, édition de Padoue de 1611, mais aussi dans les éditions italiennes du même ouvrage (1603, p. 397 ; 1624, pp. 510-511) et néerlandaises (1644, p. 405 ; 1677, pp. 799-800). Ces références nous ont

sans image, et lorsque l'une des éditions tardives (XVIII^{ème} siècle) présente une illustration, le loup n'y figure pas⁷⁷⁷. Il est intéressant de constater cependant que chez Valeriano (*Hieroglyphica*, 1615, p. 134 et 239) le loup est présente également dans le texte en rapport avec la peste (*Pestilencia*) mais ne figure pas dans la gravure (Chap. XIX, *Pestilence*). Il est pourtant considéré comme symbole de la peste et le texte rappelle quelques anecdotes antiques : « *Loup signe de pestilence* » ; *En Philostrate le loup est signe de pestilence à venir, là où Palamède après qu'une grosse troupe de Loups descendus du mont Ida eurent assailli le bagage du camp, conseille de sacrifier à Apollon Lycien à ce que de ces propres flèches il mit à mort ces maudites bêtes, & qu'on écartait la calamité de cette peste imminente...* ». Le lien donc entre le loup et la peste passe par Apollon Lycien et ses flèches, symbolique traditionnelle depuis l'Antiquité, nous l'avons vu. C'est probablement la raison pour laquelle ce sont les flèches qui constituent les signes de l'épidémie dans la gravure de Valeriano et donc aussi pour cela que le loup n'a pas été retenu. Au reste, les allégories de Ripa ou de Valeriano ne sauraient être considérées comme fondatrices d'une tradition iconologique sur la peste dans cette référence au loup (Ripa s'inscrit dans l'héritage antique pour cette question, qu'il fixe en une forme canonique ce qui est sa spécificité, et sa représentation de la peste ne prend forme qu'au XVIII^{ème} siècle, c'est-à-dire sans lui). Cette allégorisation par l'écrit n'est donc pas fondatrice, et, du reste, le loup n'est pas repris, à notre connaissance et dans notre corpus, par les artistes dans les œuvres de peste. Les effets de celle-ci sont beaucoup plus parlant et la symbolique, nous l'avons vu, y est liée.

Parmi les animaux figurés et désignant symboliquement la peste (en effet, chez Poussin, dans *La Peste d'Asdod*, des rats sont présents, mais ils répondent au souci illustratif de l'artiste dans sa lecture de la Peste des Philistins et ne représentent pas la peste symboliquement), le rat occupe une place relativement importante. Force est de constater que cette figuration caractérise des œuvres contemporaines, du XX^{ème} siècle, et tient autant aux découvertes scientifiques et épidémiologiques qu'aux hantises liées à cet animal. Cela dit, le rat, sans être rendu scientifiquement responsable de la peste avant le XIX^{ème} siècle, y était déjà associé par constat empirique depuis longtemps et, quoiqu'il en soit, connoté négativement. Nous pouvons donc remarquer ici une convergence entre les savoirs qui fait du rat une figure privilégiée du bestiaire de la peste.

été communiquées personnellement par Dominique Brême, historien de l'art spécialiste de l'iconologie, que nous remercions vivement.

⁷⁷⁷ Voir commentaire de cette allégorie de « la peste en vieille femme », plus loin, §4.

L'une des œuvres les plus caractéristiques est celle de Lagru⁷⁷⁸ (1873-1960), datant de 1952 et intitulée *La Peste* (**figure 127**). La transposition fantastique donne à voir un animal monstrueux, énorme, dans le ciel d'une composition naïve. Le rat est noir et plane au dessus d'un village dans lequel on aperçoit des corps allongés, des charrettes de ramassage, des animaux morts, mais aussi d'autres rats, plus petits et au sol. Le monstre paraît être en suspension dans un nuage, ses formes ne sont pas très réalistes et il appartient plutôt au bestiaire de l'étrange. Il semble qu'un homme, à droite, active un feu et fait brûler des corps, alors qu'à gauche, entre deux édifices (l'un est probablement une église), un autre creuse une fosse ou ensevelit d'autres corps. L'absence de perspective classique de la construction accentue l'effet de fantastique, comme l'emplacement du point de regard du spectateur, en plongée sur l'image.

Une affiche de la Ville de Marseille éditée à l'occasion d'une « Campagne de Dératisation Obligatoire » ordonne de détruire les rats sur un ton injonctif en faisant appel au souvenir de l'horreur des épidémies récentes : « *Marseille ravagée par la peste en 1720 ; Marseille menacée par la peste en 1919-1920* » (**figure 128**). Cette image est du graphiste Nicolitch et date de 1920. Elle stigmatise les rats qui « propagent » quatre maladies énumérées, parmi d'autres : « la trichinose, le typhus murin, la peste, la spirochetose, etc. ». Retrouvant la veine de la physiognomonie, l'artiste joue de la métamorphose des figures murines en figures humaines monstrueuses, jusqu'à la transfiguration en figures d'oiseaux puis en face de squelette. Les traits murins se retrouvent dans le caractère émacié des visages et les yeux. Les regards effrayants, fixent des quatre « personnages » de l'image de la vignette centrale répondent aux trous orbitaux du crâne, alors que le mouvement accentué des quatre rats, dans tous les sens et leurs longues queues dépassant de l'entablement représenté donnent l'impression d'un envahissement. Derrière eux, sur fond sombre, se profilent les monstres et la mort.

Il est intéressant de constater que la peste, parmi les autres maladies, domine à la fois l'image et les imaginaires, comme les mémoires. C'est en effet à un rappel des deux dernières épidémies, celle du XVIII^{ème} siècle ayant particulièrement marqué les esprits des provençaux que s'articule cette campagne de santé publique. D'une part l'événement épidémique est, de fait, très présent dans la toponymie de la ville comme dans son histoire et la conscience collective, d'autre part elle fonctionne, nous l'avons dit, comme un véritable *memento mori* pour les habitants de la cité, mais enfin et surtout, le pouvoir politique s'appuie non seulement

⁷⁷⁸ CF Bases Excel & Access, n° 395.

sur les traces laissées, mais sur l'opinion, dans la mesure où tout le monde connaît la peste et les événements tragiques qu'elle entraîne, alors que les autres maladies sont davantage affaire de spécialistes, et ne résonnent pas dans l'opinion de la même façon.

C'est encore une sorte de monstre murin, mi homme, mi animal, noir et de dos ou du moins sans visage, que l'illustrateur de la couverture⁷⁷⁹ (1961) du roman de Camus, *La Peste*, représente (**figure 129**). L'épidémie à Oran est elle-même métaphorique d'une société malade, l'image de couverture renvoie à l'imaginaire monstrueux de la maladie. La figure monstrueuse menace la ville et incarne la violence destructrice de l'épidémie. Les rats noirs accompagnent le personnage dont les « mains » ressemblent à des pattes griffues, les oreilles également pointues, et le corps semble avoir subi une déformation, une métamorphose bestiale. La posture de dos du personnage, le fait de contempler la cité algérienne comme si il allait y bondir ou s'il pensait à une stratégie, les bras écartés qui enserrant la ville, comme l'entrée des rats, traduisent la menace et le caractère irréductible et irrémédiable du fléau.

À l'évidence, les représentations qui font du rat un symbole du mal épidémique sont récentes. Il en est de même pour la figuration des oiseaux, noirs ou sombres, qui évoquent à la fois la mort et la maladie, le climat délétère, qui sont annonciateurs de cadavres (charognards). Nous pouvons penser également que ces oiseaux sont des transpositions des êtres volants (démons, ange de la peste, chauve-souris) qui peuplaient les représentations antérieures. Comme les rats, les oiseaux ne font pas l'objet d'une rubrique spécifique dans les dictionnaires d'iconologie occidentale (Barral I Altet, 2003). Ils ne constituent pas un ensemble symbolique de référence, mais sont utilisés effectivement comme signes dans des scènes récentes (XIX^{ème} et XX^{ème} siècles) où la mort est évoquée (scènes de guerre, de bataille, de maladie).

Une œuvre du XIX^{ème} siècle qui transpose dans un contexte moderne l'espace du lazaret, celle de Klinger (1857-1920)⁷⁸⁰ (**figure 60**), donne aux oiseaux noirs (corbeaux) une place déterminante. Les fenêtres ouvertes violemment par une tempête ou peut-être justement par l'irruption de ces oiseaux noirs, griffus, aux becs longs et crochus, les rideaux soulevés par le vent, accentuent l'impression de vulnérabilité, de menace pesant sur les malades ou les mourants. De 1898 à 1909, Klinger a peint un « *Cycle of Death* » composé de 25 planches (estampes). Son inspiration est symboliste, ses sujets allégoriques et mythologiques (Benezit, T. 7). Ses oiseaux sont incontestablement à interpréter symboliquement comme étant de

⁷⁷⁹ CF Bases Excel & Access, n° 558.

⁷⁸⁰ CF Bases Excel & Access, n° 393.

« mauvais augures » et la confrontation de premier plan entre le corbeau aux ailes déployées, toutes griffes dehors, prêt à s'abattre sur le lit d'un malade au visage émacié, à l'expression terrassée, levant ses bras maigres exprime toute la violence et la brutalité épidémiques. Une religieuse tente de chasser cet oiseau, utilisant son chapelet comme instrument. Elle paraît elle-même terrorisée. Sur le quatrième lit, qui semble vide, à gauche de l'image, deux oiseaux sont posés sur les barreaux. Or, deux bras et une vague forme de jambes squelettique suggèrent la présence d'un corps, probablement déjà mort. Les autres personnages conjuguent maigreur extrême, postures de souffrance ou de prière, d'affliction.

Un autre cycle de la mort/peste que nous avons déjà abordé, met en scène des oiseaux noirs récurrents dans toutes les images du cycle. Il s'agit de l'œuvre de Jenewein⁷⁸¹ (1857 - 1905) constituée de six dessins à la gouache dont les images de *Pénitence*, celle d'*Etude figurale* et de *L'enterrement* (**figures 72, 73 & 100** déjà étudiées) mais aussi *Débauche*, et *Conciliation* reprennent ce motif iconographique (**figures 130 & 131**). Les oiseaux planent en général dans le ciel, au-dessus des hommes, sauf dans *Pénitence* où l'un d'entre eux est posé sur le cadavre à gauche. Cette insistance sur les signes de la mort et de la désolation (cadavre, oiseaux noirs, terre brûlée ou désertée, croix et bougies, cieus sombres) fait de ce cycle d'images une métaphore poétique de la décomposition apocalyptique de la civilisation, à la fin du siècle. Les éléments tragiques et pessimistes qui dominent ont été unifiés par Jenewein autour de la thématique de la peste, elle-même métaphore de l'éclatement d'un monde.

L'œuvre de Jenewein est très imprégnée par la philosophie de Schopenhauer (Musil, 1996⁷⁸²), mais également par les événements du choléra en 1831 en Russie qui ont provoqué une recrudescence des représentations des « Danses de la mort » et notamment de celle d'Alfred Rethel de 1849 (*Auch ein Totentanz*) dont Jenewein possédait plusieurs reproductions. La peste et la mort sont donc liées de façon traditionnelle dans l'imaginaire de l'artiste, mais la tension dramatique de son cycle n'a pas recours à la représentation de la mort par le squelette humain animé. Du point de vue esthétique, Jenewein a renoué par là avec la tradition baroque d'Europe centrale et s'est lié aux œuvres des décadents tchèques groupés autour de *Moderni Revue*. L'inspiration de l'artiste est également religieuse et très imprégnée de culture du Moyen-âge sur la peste noire. En effet, par exemple, sur la première planche,

⁷⁸¹ CF Bases Excel & Access, n° 502 & 503 notamment, 504.

⁷⁸² Cet extrait du catalogue pragois de Musil a été traduit spécialement pour nous par Madame Véra Fichant Slamova que nous remercions pour son travail ; cette référence nous avait été indiquée personnellement par Mr Retzler, responsable de la Galerie Narodni de Prague que nous remercions également pour les différentes indications sur l'artiste pragois.

*L'éclatement de l'épidémie*⁷⁸³ (**figure 132**), une comète symbolise l'arrivée de la catastrophe, alors que sur le dessin final, *La conciliation*⁷⁸⁴, un arc-en-ciel apparaît, référence à l'Ancien Testament et à l'alliance entre Dieu et les hommes.

L'inscription sociale existe également dans ce cycle, notamment dans *La Lapidation d'un médecin*⁷⁸⁵ (**figure 133**) par la représentation du massacre par la foule (? non représentée) en colère qui accuse le médecin de propager l'épidémie, comme ce fût le cas lors de la peste noire. Au début du XX^{ème} siècle, l'épidémie est associée aux pauvres accusés d'être à la fois auteurs de troubles et d'insalubrité. C'est également une référence aux pratiques sociales de débauche, de fêtes et d'excès, que la quatrième planche met en scène (**figure 130**)⁷⁸⁶. L'impression d'un égarement exalté collectif, d'une danse folle évoque les pratiques cathartiques en période de peur permanente de la contagion. Cette composition fait référence à un reportage du poète Henrich Heine effectué au début des épidémies de choléra en Europe, alors qu'il était correspondant à Paris (« *Les masques se moquant de la maladie* », 10 avril 1832 pour le *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Musil, 1996) : rires, musique fracassante, gens échauffés par l'alcool, hilarité générale et débauche... puis, brusquement, un arlequin ôte son masque et donne à voir un visage violacé... la réjouissance se transforme en horreur...). L'irruption de la mort au milieu de la gaieté et du rire est, là encore, un thème traditionnel depuis le Moyen-âge (Boccace notamment, mais aussi au XIX^{ème} siècle avec E. A. Poe dans « *le masque de la Mort rouge* » ou dans l'héliogravure de Félicien Rops « *La Mort au bal masqué* » de 1865).

Les oiseaux noirs ne sont donc pas hérités de l'iconographie traditionnelle de la peste, mais appartiennent incontestablement à l'imaginaire occidental du malheur, des augures mauvais et du constat de l'attrait des charognards pour les cadavres. Force est de constater que ces oiseaux que nous retrouvons dans tout le cycle deviennent symboles de mort et de peste, alors qu'aucune figuration des symptômes de la maladie sur les corps, aucun squelette à la faux, aucun ange ne la signifient effectivement. Seuls le titre du cycle et les oiseaux noirs répétés et la présence de cette figure énigmatique de vieille femme (non la mort, mais la Peste incarnée peut-être) font lire la peste.

Enfin, la dimension apocalyptique de ce cycle est en résonance avec sa dimension symbolique emblématique. Le dessin *Pénitence* trois corps sont représentés correspondant à

⁷⁸³ CF Bases Excel & Access, n° 507.

⁷⁸⁴ CF Bases Excel & Access, n° 504.

⁷⁸⁵ CF Bases Excel & Access, n° 506.

⁷⁸⁶ CF Bases Excel & Access, n° 502.

trois figures d'état extrême, dans l'espace de la désolation générale : cadavre aux allures fantastiques au premier plan à gauche ; corps en marche, dénudé, aux muscles saillants, en lutte, ployant sous un Tau de Saint-Antoine, autrefois cloué sur les maisons pour éviter la contagion ; corps de la statue hiératique de la Vierge, auréolé, sur un autel comme corps-effigie traditionnel. La dimension symbolique met en scène l'homme s'efforçant à la lutte entre le mal et la mort, vers la spiritualité du corps sublimé, entre les deux incarnations. Cette composition traduit davantage l'épidémie au sens générique, sorte d'utopie tragique et allégorique (peste d'aucun temps ni d'aucun lieu précis mais de toujours et de partout) durant laquelle se joue la confrontation de l'homme au mal et à la mort.

Le caractère étrange réunit ces figures animalières liées à la peste dans une période où celle-ci ne sévit plus. Peut-être cette raison factuelle et historique éclaire-t-elle la nature de cette production symbolique : ces animaux (rats et oiseaux noirs), pour être connotés négativement dans notre culture, sont à la fois liées à la mort et à la maladie concrètement, dans une perspective réaliste, mais également sont suffisamment étranges pour véhiculer menaces et peurs.

B.3 - Figures métaphoriques humanisées, mais étranges (monstres) ? : altérité relative

Les constructions iconographiques symboliques de la peste en font également un être protéiforme en la représentant par des personnages proches des humains par certains éléments, mais largement inspirés par une fantaisie imaginaire du monstrueux. Ces figurations constituent autant de formes d'une altérité relative, qui contribue à faire de la peste un être étrange, pernicieux, maléfique.

Ainsi, la deuxième œuvre sur le thème de la peste de Poussin⁷⁸⁷ (1594-1665), *Sainte Françoise Romaine annonçant à Rome la fin de la peste*, datée de 1657-1658, identifie la peste à une sorte de Gorgone (**figure 134**). Le contexte religieux romain marque ce tableau qui a été peint pour la collection privée de Mgr Giulio Rospigliosi (1600-1669), prélat de la curie romaine (Fumaroli, 2001, pp. 9-19)⁷⁸⁸. La lettre de la gravure de Pietro del Po dédiée au

⁷⁸⁷ CF Bases Excel & Access, n° 427 & 427a.

⁷⁸⁸ Marc Fumaroli a consacré une étude magistrale à cette œuvre dans la collection « *solo* » du Louvre (2001, RMN) : pour des éléments plus précis d'histoire de l'art, se reporter à cette analyse, la plus complète et l'unique sur cette œuvre à ce jour. Cette œuvre, dont ne parlent pas les biographes du peintre, était connue par deux gravures du XVII^{ème} siècle, dont l'une, inversée, est de Pietro del Po. Le tableau a été récemment acquis par le Louvre.

cardinal romain permet d'assurer que ce tableau a été peint pour ce grand lettré, un des principaux mécènes romains de Poussin, et futur pape Clément IX.

Le tableau s'intitule encore également « *la Vision de Sainte-Françoise* ». Françoise (1384-1440), patronne de Rome, canonisée en 1608, fut la fondatrice de la Congrégation des Oblates Olivétaines de Tor' de' Specchi et aurait obtenu par ses prières la fin d'une épidémie de peste. Le tableau apparaît donc comme un *ex-voto*, et fait certainement allusion à l'épidémie meurtrière qui frappa Rome en 1656, au cours de laquelle Poussin perdit lui-même sa belle-sœur et sa nièce. La figure féminine devant laquelle Françoise est agenouillée paraît être, plutôt que la Vierge, l'Eglise Romaine. L'ange sans aile peut faire penser à celui qui accompagne, sa vie durant, Sainte-Françoise, mais selon les commentaires de François Cuzin⁷⁸⁹, rappelle plutôt celui qui apparut à Grégoire le Grand et permit à ce dernier de vaincre une terrible peste vers 600 : l'ange même qui domine toujours à Rome le "Château Saint-Ange". Cette peinture somptueuse, d'un sujet qui semble fait pour les peintres de la Rome baroque, ne comporte nul effet forcé : le dialogue presque tendre des deux visages féminins est l'effet central. Ici, la compassion, la confiance, la générosité, se trouvent traduites avec une dignité austère et frémissante. Le plus haut niveau de la spiritualité et le plus haut niveau de la peinture se rejoignent dans cette œuvre où le peintre philosophe a probablement traduit aussi sa douleur personnelle.

Quelque soit l'interprétation iconographique que l'on attribue à cette œuvre, elle demeure un *ex-voto* célébrant la fin relativement rapide de l'épidémie de 1656-1657 dans la capitale. Ce dénouement exceptionnel a été attribué à l'intercession de la sainte romaine. Sainte-Françoise appartient aux saints tridentins depuis 1608, mais elle est une sainte locale, ayant vécu au XV^{ème} siècle. Elle incarne la charité à l'égard des miséreux, des affamés, elle reconforte, apaise, soutient dans les épreuves ; ses pouvoirs thaumaturgiques guérissent voire ressuscitent les noyés. Elle apparaît en avocate céleste dans des œuvres avec Charles Borromée l'implorant (peste de Milan en 1576) dans une nuée avec son ange gardien (Cozza, en 1657, reproduite *in* Fumaroli, 2001, p. 24). Le caractère traditionnel alors du terreau de cette « image sainte » laisse à l'artiste pourtant une liberté de composition et d'interprétation remarquable.

Au plan descriptif détaillé, la scène représente deux personnages de femme aux voiles religieux, un corps également féminin effondré au sol, victime évidente de l'épidémie, un

⁷⁸⁹ Ces informations sont extraites de l'article de Jean-Pierre Cuzin, Conservateur général, responsable du département des Peintures du Musée du Louvre, publié dans la Revue du Louvre (2-1999), ainsi que du panneau présenté dans la salle d'exposition, qu'il a aussi rédigé.

ange avec épée dégainée et bouclier mais sans les ailes traditionnelles, et un personnage de Gorgone, à la droite de la composition, tirant un corps d'homme par un pied et portant un autre corps (adolescent semble-t-il) sur l'épaule. Cet être hybride (corps humain masculin mais visage effrayant et cheveux de serpents) semble fuir sous la menace de l'ange. La créature féminine qui apparaît au centre, en dame de prière, avec des flèches brisées dans ses mains a pu être interprétée comme la Vierge, la sainte serait alors cette femme vêtue de noir à genou devant elle, l'implorant. Marc Fumaroli propose une interprétation beaucoup plus fine : Sainte-Françoise est la femme vêtue du voile blanc, ce serait une Apparition et elle ferait couple avec l'ange brandissant l'épée.

Le jeu des ombres et des lumières, toujours significatif chez Poussin, prend ici une importance particulière. La scène baigne dans une demi-obscurité de temps de peste, celle de la réalité de la cité malade, alors qu'autour du démon-peste existe une autre lumière, plus nocturne, émanation d'un monde souterrain, sorte de luminosité de suie empestée, de fumée et de moisissure verdâtre et délétère. Au contraire, autour de la sainte, une lumière aérienne, surnaturelle, très blanche délimite un halo réservé au Ciel, celui des Apparitions, alors que la peste est Enfer et que la lumière de la cité atteinte est celle de la terre, de la Vie humaine, d'ici-bas, selon une formule un peu désuète aujourd'hui.

Leur victoire dans le combat avec le démon serait attestée par les flèches brisées, alors que la créature maléfique emporte un carquois vide à son épaule, est en fuite et a laissé tomber au sol son arc privé de corde (Fumaroli, 2001, pp. 39-42). L'autre femme, aux voiles noirs et aux habits de bure, appartient bien au monde de chair, au monde des vivants et de la cité, comme le décor et les cadavres « d'en bas » : monde de la réalité terrestre et du malheur, monde de l'espoir en Dieu, de la prière, mais aussi espace clos, envahit par les vapeurs démoniaques et la présence du démon comme par le brouillard céleste. « *A cet étage, l'humanité est à l'épreuve, elle souffre, elle meurt, elle prie* » écrit Fumaroli (2001, p. 49).

A cet égard, l'œuvre de Poussin est exemplaire des œuvres de peste qui conjuguent monde spirituel et céleste et monde humain, terrestre, frappé par la caducité et la mort, comme par la peccabilité. La posture de la jeune morte suffit à exprimer cet état de fait. Pour autant, point de symptômes sur le corps, point de contorsions de souffrances ni de stigmates : un corps qui semble reposer, frappé par le démon de la peste mais sauvé (la référence à la « bonne mort » et au lieu sacré romain). La peste a fait des ravages, mais Rome est sauvée de ce nouvel assaut des Ténèbres. Le discours religieux ne fait aucun doute ici. Ce corps de femme, comme la femme agenouillée (Rome personnifiée, d'après Fumaroli, 2001, p. 56-57) forment un syntagme visuel qui renvoie à l'histoire de la ville chrétienne puis papale, avec ses

martyrs et ses vierges, puis les attaques de l'hérésie au XVI^{ème} siècle et enfin les secousses épidémiques encore au XVII^{ème} siècle. Nous avons vu combien la peste a été la situation-argument des catholiques contre les réformés, combien elle a pu représenter l'hérésie métaphoriquement.

Le fléau a perdu ses flèches, arrachées par la Sainte-Françoise et brisées. Ce geste met fin à l'épidémie comme miraculeusement et fait connaître à Rome la gloire de Dieu dont la sainte exécute la sentence. Dans sa vie terrestre, la sainte avait bien eu affaire aux démons, Poussin retrouve cette inspiration et, en scrupuleux grammairien des symboles, figure le démon de la peste en arrière, dans le monde terrestre. Le cadavre que traîne le démon de la Peste est nu, à moitié caché par la dame agenouillée, déjà cuivré et verdâtre. Il semble que dans sa fuite, le démon emporte ses proies, dans une expression de cruauté et de colère mêlées. Son attitude comme ses formes renvoient à la mythologie, à Méduse précisément. Son visage exprime également la stupeur et la fureur : ses cheveux sont des serpents emmêlés, ses yeux sont rougis et cherchent encore à « méduser ».

La Peste alors aurait ce pouvoir de figer les corps, de les terrasser dans le froid. L'association métaphorique se soutient de cette correspondance des deux forces maléfiques, pourvoyeuse de mort. Poussin, en transformant l'emblème païen en symbole du Mal, fait de la Peste-Méduse une puissance perfide, essentiellement mauvaise. Il avait déjà utilisé la tête de Méduse pour figurer l'Envie dans un tableau allégorique destiné au cardinal de Richelieu⁷⁹⁰. Il est incontestable que l'équation peste = démon traduit ici le rejet du monde païen et de ses divinités ; Saint-Augustin avait qualifié ses dieux païens de démons, acharnés à tourmenter les mortels (*Cité de Dieu*). La peste apparaît alors comme un tourment conçu par l'Autre, l'Ennemi sur lequel l'ère chrétienne doit triompher.

A cet égard, le recours aux figures monstrueuses démoniaques pour incarner la peste traduit une correspondance sous-jacente entre mal et maladie bien plus profonde que le simple jeu de substitution entre physique et moral ne peut le justifier. Les démons sont toujours à l'œuvre dans le monde chrétien, en l'homme comme dans l'histoire. La peste est démoniaque, mais ce sont les hommes qui provoquent le mal : à cet égard, l'augustinisme est sauf.

Nous avons probablement là un point de basculement entre la peste-fléau de Dieu, conception dominante du Moyen-âge mais encore du XVII^{ème} siècle dans sa trilogie du malheur (homme pêcheur, monde mauvais, Dieu vengeur, Hildesheimer, 1990 ; 1993), fléau destiné à punir les fautes des hommes, et la peste-démon, présente dans le monde des hommes

⁷⁹⁰ Cette œuvre, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, est conservée à Paris, Musée du Louvre.

comme le Mal, mais que le dialogue avec le vrai Dieu que la religion d'amour a permis va permettre de combattre et qui rend possible une fin heureuse. Il n'y a pas là contradiction, mais un rapport dialectique entre origine, cause, effet et médiation, présence du mal et de la peste. L'aventure humaine est historique, et si le « monde est mauvais », l'histoire est ouverte et comme la rédemption et la grâce sont possibles si l'on reste dans une perspective idéologique religieuse chrétienne, la lutte et la maîtrise de l'épidémie le sont aussi, même si la peste demeure impossible à éradiquer définitivement (Mollaret, 2001⁷⁹¹).

Cette caractéristique, du reste, nourrit encore la métaphorisation de la peste et ajoute à la saturation symbolique de ses représentations, que cette richesse symbolique relève des correspondances chrétiennes qui ont été dominantes, ou que persistent des associations païennes, ou encore que le discours laïque les réinvestissent.

Il est également clair que Poussin a accumulé dans son œuvre de 1656-1657 les signes de l'Antiquité païenne (flèches comme vecteurs de l'épidémie qui remontent, nous l'avons vu, à Homère et l'*Iliade*, I, 44-52 et à l'acte d'Apollon vengeant Chrysès ; Méduse, statues antiques en mouvement pour le groupe du démon, postures, nudité et musculatures saillantes des corps masculins) mais renverse la situation : les flèches sont brisées⁷⁹², Méduse-peste est vaincue et se retire furieuse et haineuse, le fond du décor est la façade d'une église chrétienne.

La profondeur historique donne au tableau sa résonance, et la peste demeure ce phénomène social total terriblement menaçant, moment dramaturgique où se joue la confrontation de plusieurs forces et l'équilibre d'un monde. Elle demeure aussi l'étrange nocif, concrétisant une altérité dangereuse. Sans entrer ici, dans une perspective philosophique, dans une réflexion sur les enjeux et la problématique du mal dans le monde chrétien, rappelons que le corps, le *pathos* ne sont pas mauvais en soi, mais peuvent le devenir si nous cédon au penchant mauvais, à « *Satan le Tentateur* » pour reprendre une formulation traditionaliste. Bernard Sichère fait justement remarquer que c'est bien l'horizon du souci chrétien de soi qui commande l'ensemble du dispositif démoniaque et non une cosmologie d'apocalypse (Sichère, 1995, p. 152). Le maléfice est toujours actif comme la virtualité de la grâce, il appartient au chrétien par le jeu d'un examen intérieur de régler son débat interne.

Nous ne prétendons pas que ce soit là le seul point de vue de représentation possible ni le seul discours théologique, mais force est de constater que le phénomène épidémique de la

⁷⁹¹ Communication inaugurale du Colloque International sur « La peste entre épidémies et sociétés », ICEPID 4, Marseille.

⁷⁹² Georges Tervarent indique que la symbolique des flèches a subi une évolution de l'Antiquité au Moyen-âge : d'attributs d'Apollon, elle sont devenues attributs de la Mort, du démon et de la Colère allégorisée (1997, p. 223).

peste constitue cet écran et cette dramaturgie du mal, sur lesquels se jouent les contradictions humaines, entre la croyance dominante pour une large part de notre période d'étude que l'homme est *icône de Dieu* et qu'à cet égard il tient de l'ange mais aussi que par une autre part de lui-même il tient du démon, dans une dialectique toujours renouvelée, toujours ouverte. Les représentations de la peste manifestent cette dynamique, donnent à voir cette dramaturgie, voire cette dramatique.

L'un des signes du démon caractérise *La Peste « aux pieds fourchus »* de Schilling⁷⁹³, daté de 1513 : le personnage très étrange est représenté avec un visage monstrueux, des pieds démesurément longs et plutôt zoomorphes (sorte de pattes curieuses) ainsi que des mains affinées et griffues. Cette représentation est féminisée et fait de la peste un personnage ambigu, capable de se dissimuler, dont l'étrangeté repoussante et la féminité traduisent, dans l'imaginaire du XVI^{ème} siècle, l'appartenance au démon.

Enfin, une représentation de 1904 de Schnug⁷⁹⁴, dans le cycle de Guebwiller que nous avons déjà étudié, et intitulée *La Peste surprend un moine*, incarne la maladie dans un long personnage noir. La surprise est ici un élément important pour traduire le caractère pernicieux, mais en revanche, ce personnage démesuré et menaçant est plutôt masculin, vêtu d'un manteau noir et d'un capuchon dont la forme renvoie à celle des chapeaux d'enchanteur ou de sorcier. La Peste est armé d'un fouet (traditionnel *flagellum*) qu'elle semble dissimuler à sa droite, alors que le caractère étrange est également rendu par la posture de dos, le bras gauche caché. Cet être d'apparence fantomatique pourrait renvoyer à ces croyances populaires qui les voyaient manipulés par le démon et répandre la maladie. Jean Delumeau fait remarquer que dans le Tyrol, les gens parlaient de fantôme aux longues jambes et au manteau rouge qui « *laissait l'épidémie dans son sillage* » (Delumeau, 1978, p. 179).

Ces créatures hybrides, monstrueuses mais anthropomorphes, renvoient à une étrangeté horrible et dangereuse. Elles traduisent par la pluralité des formes imaginées la polysémie du mal mais la nature identique du fléau. Ce choix iconographique maintient une figuration nette de l'altérité. La Peste est stigmatisée par le monstrueux.

⁷⁹³ CF Bases Excel & Access, n° 99.

⁷⁹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 493.

B.4 – La Peste en vieille femme : allégorie

Ce n'est plus le cas dans un certain nombre de représentations allégoriques de la peste en vieille femme. Cela dit, parfois, le démon prend figure de vieille femme au Moyen-âge, (Schmitt, 2001, P. 218). Les liens entre le démoniaque et la vieille femme ne sont donc pas inexistantes. Outre une vignette du XVI^{ème} siècle illustrant un ouvrage de médecine (anonyme, 1574)⁷⁹⁵, l'une des allégories de l'ouvrage de Ripa (1555-1622) qui a été déterminant dans l'iconographie symbolique, est consacrée à la *Peste, Overo Pestilentia*, en vieille femme sombre⁷⁹⁶ (**figure 135**).

L'*Iconologia* de Ripa, que nous avons évoquée précédemment à propos des textes sur le loup, fait partie de ce corpus de livres d'emblèmes qui ont exercé une très grande influence sur l'iconographie et constitue une des réalisations exemplaires de l'humanisme ; l'ouvrage a été de multiples fois réédité et la première version non illustrée de 1593 ne comporte pas encore, de fait, d'allégorie de la peste (Bar & Brême, 1999). Les éditions suivantes (1602, 1603 notamment qui demeure la plus célèbre, 1611, 1618 à Padoue, etc.) avec images ne la présente pas non plus. Celle-ci ne date que du siècle suivant (Boeckl, 2000, p. 36). L'ouvrage de Ripa constitue une sorte de lexique iconographique, avec un jeu de correspondance entre les *exphrasis* à visée édifiante et les images proprement dites. Les emblèmes de Ripa, comme de Baudouin, figuraient des abstractions, vertus, vices, arts, sciences, causes naturelles, humeurs et passions humaines caractérisés par leurs attributs : tout un lexique iconique et idiosyncrasique, très nourri de références antiques.

S'il est incontestable que la gravure de Ripa constitue une image très investie symboliquement, nous ne pouvons pas, pour autant, considérer qu'elle est une référence fondamentale et fondatrice pour notre corpus. Elle constitue plutôt une image synthèse elle-même (et à ce titre non négligeable), dans la mesure où cette syntaxe allégorique était très connue des artistes du XVII^{ème} siècle, mais a décliné au siècle suivant, après un moment de logique inflationniste où les peintres ont eux-mêmes multiplié les figures et les ont complexifié. Le genre a été considéré comme pédant, élitiste et emphatique et ne conviendra plus au siècle des Lumières. Une recrudescence de la veine allégorique et des principes de composition de l'iconologie se fera au moment de la poussée néo-classique, soucieuse d'inspiration savante et d'érudition. Néanmoins, cette construction symbolique du corps de la peste est intéressante à double titre : elle est la seule maladie allégorisée, ce qui dénote déjà de

⁷⁹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 322.

⁷⁹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 570.

la signification et de la valeur accordées au fléau épidémique ; elle est personnifiée en vieille femme hostile et malfaisante.

Le texte de Ripa que la gravure n'accompagne qu'ensuite, est explicite : une vieille femme, sorcière habillée de haillons, (reposant sur une peau de mouton qui représentait le mortel dans certaines éditions), est décrite comme un être dangereux, dont la tenue et les caractéristiques physiques expriment le caractère immodéré et infernal. La personnification de la maladie portait « une couronne de nuages sombres », traduisant symboliquement l'air miasmatique. Elle est accompagnée d'un loup (« ... & a' piedi d'essa vi sarà un Lupo. » «... Il lupo significa pestilenza », Ripa, 1988, pp. 115-116). Cela dit, comme le font remarquer Virginie Bar et Dominique Brême (1999, *Introduction*) le discours allégorique repose sur l'interprétation de symboles dont la fonction, par nature, est de dissimuler et de révéler à la fois des significations⁷⁹⁷.

Le texte en latin gravé au dessus de l'image fait référence à la Peste de David alors que le décor semble davantage celui d'une cité italienne. Des corps gisent au sol, demi nus, une femme se meurt en implorant la pitié d'un homme, tandis que le roi David est à genou, accablé sur le perron à droite de l'image. Dans le ciel chargé, un ange a tiré son épée. La Peste est au premier plan, tenant un fouet dressé et prête à frapper. A ses pieds, nus, à gauche de la composition, une sorte de coq à queue de serpent, bifide. Elle est bien auréolée d'un nuage sombre, épais, qui monte au ciel et se répand derrière elle.

Nous ne pensons pas, pour autant, que cette figure allégorique forcément connue des artistes a pu inspiré les représentations de vieilles femmes dans les œuvres de peste systématiquement. Ainsi, le corps quasi décharné et renversé de la vieille femme chez Zumbo⁷⁹⁸ (**figures 11 & 23**) ou encore celle de Sweerts⁷⁹⁹ (**figure 67**) prostrée, ou encore celle de Duveau⁸⁰⁰ (**figure 94**) tirant sa charrette ne peuvent pas raisonnablement être assimilée à des figures allégoriques de la Peste. Même si, nous l'avons vu, en Bretagne

⁷⁹⁷ Une discussion sur ce point à propos de l'allégorie de la peste avec Dominique Brême que nous remercions vivement de ses remarques éclairantes, nous invite à une grande prudence sur ce rôle du loup. Il serait aisé de céder à l'établissement de correspondances maléfiques, de cruauté ou de sauvagerie. Nous préférons ne pas nous aventurer dans cette voie interprétative dans la mesure où les spécialistes de l'iconologie du XVII^{ème} siècle n'ont pas étudié cette question des liens peste / loup.

⁷⁹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 290.

⁷⁹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁸⁰⁰ CF Bases Excel & Access, n° 111.

comme dans l'Est, un certain nombre de légendes font état de la présence troublante d'une vieille femme en haillons, sorte de sorcière, précédant ou pendant la peste⁸⁰¹.

En revanche, une gravure de 1899, intitulée *La Peste* représente effectivement la maladie comme une vieille femme, en haillon, avec un visage très émacié, quasi cadavérique, tenant une sorte de baluchon en tissus sur l'épaule et confondu avec sa propre chemise. Le trait accentue l'effet effrayant, le mouvement et la maigreur. Elle est visiblement déterminée, en marche et vivace⁸⁰².

A la même époque, dans le cycle de Jenewein, cette vieille femme est présente plusieurs fois. Dans *Conciliations*⁸⁰³, elle est de dos et semble être en train de s'éloigner du terrain de la crise épidémique, après avoir accompli son ravage. Dans *Funérailles*, les représentations de la femme de premier plan qui emporte le cercueil de son enfant peut être interprétée aussi comme la figure allégorique de la peste qui s'empare cruellement de la vie. Son visage est dur, son regard fixe et sombre, son allure menaçante. Elle quitte le cortège furtivement, en dissimulant le cercueil, ce qui peut être interprété comme un geste allégorique. La peste alors est au milieu de tous, perfide et puissante. Là encore, l'ambivalence symbolique n'est pas équivalente d'une contradiction dans la signification, mais l'image peut être polysémique et l'est certainement⁸⁰⁴.

Dans les deux images, elle est en marche, et peut-être l'écho de cette *Mère Voyageuse* que les légendes de Transylvanie et des Portes de Fer décrivent comme vieille sorcière, mystérieuse et gémissante, habillée de noir et portant un fichu blanc (nous avons déjà évoqué cette référence précédemment).

Nous avons vu que les figures métonymiques et les métaphores d'identification du corps symbolique de la peste sont plurielles et diverses dans leurs natures, dans leurs occurrences, leurs résonances culturelle et historique, leurs fonctions. Pour autant, les signes comme les personnifications relèvent du champ iconographique et sémantique de l'étrange et de l'altérité, de la puissance surnaturelle (divine ou démoniaque), de la monstruosité.

Flèches et *flagellum*, ange à l'épée et ange-démon, squelette à pied ou en cavalier, figures monstrueuses d'un bestiaire ou d'une espèce hybride, vieille femme terrifiante

⁸⁰¹ Cela dit, en Bretagne, les représentations graphiques et sculpturales de la peste sont davantage liées à l'Ankou, ouvrier de la mort, et à sa présence la nuit sur les routes. Le lien symbolique passe par la personnification de la mort et sa dynamique itinérante.

⁸⁰² Cette image, mal documentée, est reproduite dans l'ouvrage Brossollet & Mollaret, 1994, p. 144.

⁸⁰³ CF Base Excel & Access, n° 504.

⁸⁰⁴ Notre échange électronique avec Mr Retzler renforce cette interprétation dans la mesure où Jenewein est un artiste symboliste dont les œuvres sont complexes.

s'articulent dans ses représentations symboliques de l'« autre corps » de la contagion, qu'elles en soient les occurrences métonymiques ou métaphoriques.

Les différents motifs et les figures évoluent, s'atténuent et varient (les flèches disparaissent quasi définitivement au XVIII^{ème} siècle), les êtres du bestiaire sont plus tardifs, et les figures démoniaques sont présentes de façon quasi permanente, comme le féminin meurtrier. Mais les différentes identifications de la Peste appartiennent au champ du diabolique et du monstrueux, de la violence et du mal.

Dans une perspective synthétique de la conjugaison des motifs réalistes et symboliques de la peste, donc dans une mise en scène et en signes des deux « corps » de la contagion, nous avons retenu une gravure représentant *La peste au siège de Nimègue*, exécutée par De Haen en 1574, encore intitulée « *Mortalitas* » sur la vignette du Musée Atlas van Stolk de Rotterdam⁸⁰⁵. Cette œuvre (**figure 136**) est emblématique de la convergence de toutes les formes de représentation de la peste, dans la mesure où les corps dans tous leurs états, les stéréotypes, les motifs et les gestes récurrents, les pratiques et les expressions appartiennent à une dramaturgie de catastrophe orchestrée dans un cadre (celui d'une scène de théâtre, d'un tombeau ou d'une sorte de fenêtre ouverte sur le lieu du désastre) architectural orné des représentations symboliques de la Mort. Sur les pilastres, deux transis sans membres inférieurs portent les emblèmes l'une, à gauche, du temps et de la vanité (sablier ailé), l'autre, masculin, tient une flèche tournée vers la scène et les personnages.

Cet encadrement enferme les hommes dans l'espace rigide de la mort, celle-ci domine le cadre avec le symbole traditionnel du crâne. La fantaisie savante de l'artiste a substitué des flèches torsadées et en ligne brisée aux traditionnels os croisés qui accompagnent habituellement le crâne. Un cartouche porte l'inscription « *Mortalitas* » ne laissant nulle place à un quelconque doute sur l'issue de l'épidémie, comme d'ailleurs sur la fin de la vie humaine. Ici encore, la peste est chronique d'une mort annoncée, malgré l'action du médecin examinant les urines dans la scène centrale, malgré les secours des religieux en prière. Du reste, le motif central est un cercueil transporté, il s'agit donc probablement d'une scène d'enterrement, au milieu des malades et des personnages atteints subitement, pendant leur travail ou leurs activités. Central également et de premier plan, le cadavre d'un homme au visage émacié, déjà raidi.

⁸⁰⁵ CF Bases Excel & Access, n° 192.

La mort et la Mort sont alors au centre de cette gravure, la peste, elle est partout (des cadavres et des malades de tous cotés). L'esthétique du Nord contribue à cette conjugaison du réalisme et d'un symbolisme macabre. Mais cette caractéristique stylistique ne suffit pas à rendre compte d'une image dense, où la multiplicité des corps et leur charge symbolique sont incontestablement révélateurs de l'ampleur et de la nature du phénomène social total qu'est l'épidémie.

Que le système symbolique des correspondances se construise par analogie ou identification ou encore par substitution, il exprime des figures morbifiques, destructrices dont la puissance est toujours menaçante et efficace pour les hommes. Le champ des représentations symboliques que nous venons d'étudier comporte des images de peste généralement décontextualisées, anhistoriques ou, du moins, pour lesquelles l'inscription historique concrète ne semble être qu'un prétexte à une allégorisation de la confrontation des hommes au mal. Ces représentations de l'autre corps de la contagion appartiennent davantage à un horizon imaginaire et mental de la mise en scène et en signes du fléau, de cette entité « peste » construite par les sensibilités et les catégories mentales travaillées autant par le factuel et le vécu de la maladie que par les peurs et les héritages symboliques.

III – Les corps intermédiaires : l'inscription sociale de la peste

Intermédiaire entre l'ordre réaliste des représentations et l'ordre symbolique, une troisième sorte de « corps » de la contagion traduit l'horizon de l'inscription sociale de la peste. Rappelons qu'il ne s'agit pas de classer les représentations iconographiques selon trois catégories, mais bien de les travailler selon trois axes de lecture, trois ordres d'analyse selon les discours représentatifs qu'elles conjuguent souvent dans la complexité de leurs significations.

Ces corps intermédiaires qui traduisent l'inscription sociale, politique et idéologique de la peste, appartiennent tout d'abord au religieux, soit qu'ils relèvent de l'hagiographie, soit de l'Eglise : des saints (Sébastien, Roch et autres intercesseurs : Saint-Louis par exemple) et des héros ecclésiastiques, sanctifiés ou pas, ayant effectivement agi durant notre période d'étude (Borromée, Belsunce) choisis pour leur présence et leur prévalence dans les représentations. Ensuite, des héros civils, dont la construction emblématique, française,

véhicule des discours politiques ou/et idéologiques particuliers de notre histoire (Roze, Bonaparte).

La peste devient alors le lieu privilégié de l'exemplarité, le contexte de crise dans lequel s'édifient de nouveaux *exempla*⁸⁰⁶ d'un autre genre. Elle est le fond de désordre sur lequel s'édifie l'ordre. Subversion de la vie et de la société, la peste causait un traumatisme profond, tant psychique que social : affolement et bouleversement des repères entraînaient des croyances et des tentatives de sauvegarde des équilibres sociaux, moraux, religieux prenant diverses formes. Le recours à des figures emblématiques censées sauver, protéger, apaiser les maux des populations est permanent. Si les mesures sanitaires contre la peste pouvaient être efficaces, elles étaient à l'évidence insuffisantes à éviter la mortalité et à conjurer les peurs. Le recours au Ciel et les prières, les invocations des saints étaient à la fois destinés à l'urgence de l'ici-bas et porteurs de l'espoir salvateur de l'au-delà. A la fois toile de fond de l'imaginaire et de la conscience collective et traduites dans le discours ecclésial omniprésent sous l'Ancien Régime, réactivées au XIX^{ème} siècle ou maintenues de façon sous-jacente, les évocations des saints *anti-pesteux* ne cessèrent pas.

Quant à l'exemplarité non religieuse (nous ne dirons pas exactement laïque parce que l'intention politique manifeste de Bonaparte est bien de s'inscrire dans la tradition thaumaturgique du pouvoir, par l'instrumentalisation de la peste en Orient, nous le verrons dans notre commentaire), elle se construit par la mise en scène de la « geste » des héros sur fond de crise épidémique.

A – Les saints intercesseurs

La quête de compassion et de surnaturel trouve dans les périodes de crise un terrain propice à la construction ou à la réactivation hagiographiques. Si la sainteté se définit comme la manifestation d'une des facettes du divin au cœur de l'histoire humaine, si elle a un besoin impérieux d'images et de récits comme de témoignages et de cultes, il n'est pas surprenant que le phénomène épidémique ait été déterminant dans les formes de ces manifestations et de ces représentations iconographiques.

⁸⁰⁶ Ces figures de la littérature et de l'iconographie médiévales trouvent leur origine dans la rhétorique classique et dans la période chrétienne primitive. Nous utilisons le terme au sens figuré et métaphorique, dans la mesure où, bien évidemment, ces *exempla* furent victimes, avec le déchaînement iconoclaste protestant et la doctrine stricte de la Contre-Réforme catholique, de l'excès de zèle des visiteurs et destructeurs d'images, et remplacés dans le même temps par un répertoire d'images religieuses d'un nouveau genre (Barral I Altet, 2003, p. 355).

Nous retiendrons trois figures dominantes, Sébastien, Roch et Louis, sachant que d'autres intercesseurs sont mis en scène dans des œuvres que nous avons étudiées précédemment, François-Xavier, François de Paule chez Rubens notamment ou San Gennaro chez Giordano. La Vierge participe également de cette thématique, nous l'avons vu, dans le rôle de Vierge au Manteau protégeant les populations des flèches de la peste⁸⁰⁷.

Nous ne reviendrons pas sur les aspects biographiques, le sens et la fonction des saints Sébastien et Roch que nous avons vu lors de l'étude des œuvres de Lieferinxe (**figure 5**) et Crivelli (**figure 6**) de notre préalable iconographique. Par ailleurs, un certain nombre d'œuvres qui conjugaient réalisme de l'épidémie et composition spirituelle et qui mettent en scène ces corps intermédiaires, ont été analysées dans le cadre de la mise en évidence des invariants de représentations d'ordre réaliste et des constantes de représentations symboliques du corps de la peste. Ces œuvres participent donc largement à l'épaisseur et à la prégnance de l'inscription sociale de la peste dans les représentations.

A.1 – Saint-Sébastien

L'iconographie de Sébastien liée à la peste est essentiellement distribuée au XVI^{ème} siècle dans notre corpus, souvent associée à celle de Saint-Roch. Sébastien et son martyr seront déclinés, particulièrement en Italie à l'occasion des pestes successives. Chez Reni⁸⁰⁸, Le Pérugin⁸⁰⁹, Luini⁸¹⁰, Caroto⁸¹¹, Le Sodoma⁸¹², mais aussi dans le Nord avec l'œuvre du Maître de la Mort de Marie représentant Saint-Sébastien et Saint-Roch dans la tradition rhénane qui, au siècle précédent, avait multiplié les bois gravés avec les saints.

Une des premières configurations de destruction d'un ordre ancien par le mal épidémique et son remplacement par un nouvel ordre est représentée au travers de la construction de Sébastien, investi d'un pouvoir prophylactique par les mentalités et les imaginaires collectifs. Cette édification est déjà présente dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine⁸¹³. Avant même de devenir l'un des saints protecteurs de la peste⁸¹⁴, Sébastien

⁸⁰⁷ Voir notre étude de la symbolique des flèches (Préalable iconographique et Partie IV, II A1 notamment) ainsi que les études sur le sujet essentiellement liées à la peste noire, Brossollet 1971, Ambroselli, 1978, 1985.

⁸⁰⁸ CF Bases Excel & Access, n° 97.

⁸⁰⁹ CF Bases Excel & Access, n° 298.

⁸¹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 344.

⁸¹¹ CF Bases Excel & Access, n° 70.

⁸¹² CF Bases Excel & Access, n° 71.

⁸¹³ Ecrite vers 1265-1270 et publiée en 1483.

⁸¹⁴ Outre Sébastien, Roch sera un des principaux saints anti-pestueux, nous l'étudions ensuite. Mais le statut des deux saints n'est pas identique. Sébastien est un saint relevant du modèle de l'antiquité tardive, modèle pour

guérissait déjà : “ *Et Tarquin qui estoit malade d’une griefve maladie, si tost comme il fut batisé, il fut guery* ” ; “ *Sebastien luy dit que il reniast premierement les ydoles et ainsi il recevoit la santé* ” (Voragine, 1920, p.15). La maladie s’inscrit dans un principe divin (et Sébastien s’est converti) de construction d’un ordre nouveau basé sur l’abandon des pratiques idolâtres, réminiscences d’un ordre ancien. C’est parce que l’âme et le corps sont confondus que le baptême (purification de l’âme) est accompagné de la guérison du corps⁸¹⁵. Baptême et reniement des croyances obscures constituent les actes fondateurs du changement et Sébastien en est le médiateur. La foi et les reliques sont simultanément garants et gardiens du nouvel ordre.

Cette dévotion de Sébastien est particulièrement vive entre les grandes épidémies de la Peste noire de 1348-1350 et celles de 1630-1650 (Meiss, 1994 ; Brossollet, 1971). Voragine écrit : “ *Et lors la pestilence cessa et les reliques de saint Sebastien furent portées là de Romme [à Pavie]* ” (Voragine, 1920 : 20). Les reliques se présentent ainsi comme protections contre le fléau. Ce processus d’investissement se retrouve ailleurs et concernent les reliques de héros chrétiens confrontés au mal épidémique⁸¹⁶.

Si Sébastien n’est jamais représenté en train de soigner les malades de peste, l’hagiographie lui a construit une réputation de guérisseur très tôt (Boeckl, 2000, p. 56). Son importance dans l’iconographie de la peste renforce les liens entre peste et hérésie, dans la mesure où il a lui-même lutté contre le paganisme romain. Au point que dans les représentations des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, les emplacements d’impact des flèches correspondant souvent à ceux des bubons.

Le Saint-Sébastien de Le Pérugin (v. 1448-v. 1523) est un magnifique exemple d’œuvre votive de peste (**figure 137**). Le lien symbolique entre le saint et l’épidémie réside dans le sacrifice. Le principe de l’analogie fonctionne là encore, non dans le parallèle entre le martyr et le risque ou le malheur encourus en soignant les pestiférés comme pour Saint-Roch ou Saint-François Xavier, mais dans l’attraction des flèches qu’exerce le corps de Saint-Sébastien, les détournant ainsi des hommes. Steinberg le compare même à « *un paratonnerre lumineux* » (cité par Marshall, 1989, p.66-67 n. 60).

lequel ce sont essentiellement les reliques qui ont un pouvoir de protection. Par contre, Roch est un saint « moderne » ; c’est l’exemplarité de son parcours personnel qui constitue sa valeur de saint prophylactique. Ces deux représentations de la sainteté protectrice ne sont pas exclusives l’une de l’autre puisque leurs cultes se sont perpétués au cours du temps en se renouvelant à l’occasion des crises épidémiques effectives, redoutées ou commémorées.

⁸¹⁵ Pour un développement de cet aspect, voir l’étude de Pouchelle, 1976.

⁸¹⁶ Ainsi, la ville de Gray, en Franche-Comté, fut désolée plusieurs fois par l’épidémie, en particulier en 1630 et 1636. Le curé de Mattaincourt, le bienheureux Pierre Fourier, apparut comme une providence publique durant cette période dans cette région, et après son décès, la ville obtint son cœur comme relique (Villerey, 1864).

Les flèches ne sont que deux, plantées dans un corps traité avec sensualité et préciosité, dans une posture qui n'évoque que très peu la souffrance mais plutôt l'extase du martyr. Quelques années avant le maniérisme (à partir de 1520), le goût prononcé pour un érotisme esthétisant fait de ce Sébastien une représentation non doloriste. Le lien à l'épidémie relève donc d'une construction savante, épurée de tout signe concret non seulement pathologique mais également historique. Il ne tient qu'à la croyance en la vertu protectrice du saint et à son culte depuis la peste romaine de 680 et son expansion à toute l'Europe à partir de 1348.

La prolifération et la diversité de ses représentations consistent davantage au choix des postures, des détails physiques (rasé ou barbu), du traitement de sa chair (nue ou habillée). En revanche, dans la grande majorité des cas, il est représenté sous les traits d'un adolescent dénudé, attaché à une colonne (chez Mantegna - 1431-1506 - par exemple⁸¹⁷) ou à un tronc d'arbre, les flèches fichées dans son corps. Parfois, le saint les tient à la main comme chez Schaffner⁸¹⁸. L'abondance des représentations, comme nos raisons méthodologiques et notre sujet, nous ont conduit à ne retenir comme exemplaires et appartenant à notre corpus que les œuvres directement liées aux commandes précises lors des épidémies et, dans ce cadre, fréquemment associé à Saint-Roch dans les *ex voto*.

A.2 – Saint-Roch

Le privilège accordé à Saint-Roch tient aussi à la source et au contenu de sa légende : il a été effectivement, selon celle-ci, atteint par la peste et a soigné les malades. Nous avons vu que son culte date du début du XV^{ème} siècle ce qui nous a conduit à étudier une image-source dans notre prétexte iconographique⁸¹⁹ (**figure 6**).

Les images de Saint-Roch participent toutes de cette iconographie de la peste qu'elles soient celles du « grand art » (les plus grands artistes ont peint le saint) ou celle de l'art populaire, œuvres disséminées dans les multiples églises, chapelles, oratoires. Ses productions artistiques disent à la fois la prégnance de la croyance mais aussi celle de la peste. Leur caractère innombrable comme la diversité de leur nature et de leur qualité esthétique interdisent non seulement l'exhaustivité qui n'aurait aucun intérêt, mais également toute étude synthétique.

⁸¹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 297.

⁸¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 565.

⁸¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 295.

Associé à Saint-Sébastien, Saint-Roch incarne le dévouement et la force de résistance que donne la foi. Alors que la peste ravageait l'Italie, dès son arrivée en Toscane, à Acquapendente, il se met au service des malades. C'est cet épisode de la vie de Roch que représente Tintoret (1519-1594) dans *Saint-Roch en pèlerinage au lazaret de Acquapendente*⁸²⁰ en 1549 (**figure 138**, figure 29 pour le détail). Tintoret contribua largement à l'élaboration de l'iconographie de la peste en créant un cycle monumental sur la vie de Saint-Roch. La population de Venise, très attachée au culte de Saint-Roch bien avant que la catholicité réformée en fasse un saint officiel et édifiant, répond spontanément aux épidémies par son appel et sa demande de protection au saint. L'édification a d'autant plus réussi qu'elle avait ses racines dans les croyances et les comportements populaires. La confrérie de Saint-Roch apparut à Venise lors de la peste de 1477.

Le caractère réaliste de l'œuvre qui met l'accent sur les symptômes et situe le saint au milieu des malades lui confère une identité très terrestre, mais aussi une action très concrète de soins alors que les représentations du saint à partir de 1600 s'attacheront davantage à sa dimension spirituelle d'intercesseur, conforme aux besoins spirituels des fidèles auxquels l'Eglise souhaite répondre et dont elle fait la mission du clergé. Tintoret a représenté également Saint-Roch réunit avec Saint-Sébastien dans deux grands panneaux de la Scuola Grande di San Rocco de Venise où les artistes du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle glorifieront le saint (ses reliques sont dans l'église depuis 1485)⁸²¹.

L'artiste dont le génie s'exprime sur toutes les surfaces de l'édifice de la cité très éprouvée par les épidémies, donne aux deux saints le même regard extatique, la même puissante structure formelle et une lumière identique qui souligne les notes plastiques et chromatiques. Le choix de Tintoret dit aussi son naturalisme, exprimé dans les postures naturelles, inclinées, liées aux vies des personnages (pèlerin et martyr criblé de flèches), mais surtout son goût du grandiose qui donne à ses compositions et à sa matière picturale leur dimension dramatique et visionnaire.

L'espace de la toile du lazaret est saturé de malades, aucun signe surnaturel autre qu'une auréole ne vient faire du saint autre chose qu'un exemple de soin et de charité prodigués aux pestiférés dans ce lazaret. Alors qu'il s'agit d'une réminiscence d'un épisode de la vie du saint, l'œuvre est incontestablement liée aux pestes contemporaines (Boeckl, 2000, p. 64) et imprégnée du vécu épidémique. Au reste, le saint est proche des malades, sur le même plan de la composition alors que, dans les œuvres du XVII^{ème} siècle, il est, avec

⁸²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 561 & 560.

⁸²¹ CF Bases Excel & Access, n° 299.

Saint-Sébastien et parfois d'autres saints associés à Marie, il est situé en intercesseur, dans l'espace intermédiaire entre les hommes et le divin selon un axe vertical, ou bien en avant-scène, décalé par rapport à une scène ou à la représentation d'une cité.

Saint-Roch auréolé au milieu de la scène s'apprête à toucher un malade, geste de guérison miraculeuse, sur la cuisse tâchée d'un bubon fémoral qui renvoie symboliquement au sien dans la légende iconique. La mise en scène de Tintoret conserve pourtant une certaine élégance vénitienne, tant dans les coloris que dans la représentation des femmes soignantes, ou encore de femmes malades dont la richesse du vêtement traduit l'appartenance à la haute société vénitienne. Son inspiration appartient encore à la tradition doctrinale ante-tridentine, celle du miracle accompli par le saint, mais l'inscription de son œuvre est réaliste et ouvre la voie à des mises en scènes de lazaret d'où les présences de saints seront exclues.

C'est déjà le cas dans l'œuvre de Véronèse (?1528-1588) dans *Le Christ arrêtant la peste à la prière de la Vierge, de Saint Jean-Baptiste, de Saint-Roch et de Saint-Sébastien*⁸²² (**figure 139**) à la fin du siècle. Le spirituel et le réalisme se mêlent ici dans cette œuvre de dévotion qui présente en premier plan avant sur les côtés les deux saints en posture d'imploration avec leurs attributs traditionnels, et au premier plan au ciel, sur les nuages spirituels, le monde surnaturel peuplé des créatures divines. Les proportions des personnages, comme leur situation dans l'espace de la composition sont significatifs de leur nature comme de leur fonction. Les intercesseurs sont bien des corps intermédiaires, alors qu'en fond de toile, le monde terrestre de la cité atteinte laisse voir des malades, des cadavres et des scènes de ramassage ou d'affolement.

A cet égard, force est de constater que l'espace pictural rend possible la coïncidence de mondes de nature différente, dans la même perception de la même image et dans le même instant, ce que ne permet pas la représentation théâtrale classique dont les trois unités forment la règle.

Les représentations solitaires du personnage de Saint-Roch ont emprunté des formes et des styles picturaux et graphiques multiples, de l'image d'Epinal⁸²³, populaire et simpliste, à l'hyper réalisme contemporain dans une œuvre de Courmes⁸²⁴ où Henri Mollaret a, à juste titre, vu « *le dernier avatar de Saint-Roch* » (Mollaret, 1988, titre de l'article), en passant par

⁸²² CF Bases Excel & Access, n° 134.

⁸²³ CF Bases Excel & Access, n° 549.

⁸²⁴ CF Bases Excel & Access, n° 511.

des compositions classiques comme celles de Perrier⁸²⁵ ou de Glauber⁸²⁶ et Bourdon⁸²⁷, mêlées aux corps malades.

L'une des représentations du XVII^{ème} siècle qui présente une certaine originalité et, par là, dans l'iconographie de Saint-Roch un intérêt particulier, est celle de Rubens⁸²⁸ (1577-1640) datée de 1626 qui humanise le saint, tout en le plaçant au-dessus des malades (**figure 140**). Il est ainsi l'intercesseur implorant le divin qu'il regarde, alors que sa main gauche, par laquelle il tient son chapeau et son bâton de pèlerin, est dirigée vers les malades situés dessous une voûte, à même le sol, sur des matelas et de la paille. Tous les regards se tournent vers le saint et le jeu des mains ouvertes et des bras tendus donnent à l'ensemble du groupe des pestiférés à la fois son unité d'état pitoyable et son mouvement d'espérance. Le jeu de tous les regards des personnages (terrestres, intermédiaire, ou divinités) indique le sens de cette image : l'appel à la compassion de Dieu de Roch, la prière au saint des malades, le regard touché porté sur l'ici-bas par le divin, celui qui porte sur un ailleurs, face à nous, de l'ange. Même le chien de Roch se tourne vers Dieu.

Si au travers de l'iconographie des Saint-Roch, il semble que le XVI^{ème} siècle soit davantage préoccupé de la santé des malades et le XVII^{ème} siècle de spiritualité, l'Eglise est néanmoins toujours présente auprès des victimes. La trame religieuse se poursuit aux siècles suivants, ainsi que les mises en scènes du saint. Ainsi, au XIX^{ème} siècle, c'est encore dans une composition religieuse que David (1748-1825) travaille les traits saisissants de ses visages de pestiférés que nous avons étudiés (**figures 34 & 108**).

Dans *Saint-Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés*⁸²⁹ (**figure 141**), le saint est ici également en posture d'intercesseur, implorant la Vierge. La composition verticale permet à nouveau la tripartition symbolique de l'espace : au sol et au premier plan, un pestiféré allongé demi nu dans un état de fièvre et de souffrance, derrière lui, une femme tête renversée prie mais exprime par le même geste sa souffrance insupportable, alors qu'un visage d'adolescent surgit au centre avec une expression de terreur hallucinée ; le saint, accroupi et en prière regarde la Vierge au dessus de lui et assure la transition entre les deux mondes ; au ciel, mais proche et accessible, presque posée sur la même terre, la Vierge à l'Enfant est représentée dans un halo lumineux. Le regard du chien est un écho du regard

⁸²⁵ CF Bases Excel & Access, n° 141.

⁸²⁶ CF Bases Excel & Access, n° 143.

⁸²⁷ CF Bases Excel & Access, n° 293.

⁸²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 129.

⁸²⁹ CF Bases Excel & Access, n° 358.

effrayé de l'adolescent, accentuant la violence de l'image d'ici-bas par opposition à la douceur de l'espace d'en haut.

Cette œuvre de David a été exposée au Salon en 1781 et a été commandée par le Bureau de la Santé de Marseille pour la chapelle de l'Intendance sanitaire. L'artiste s'est parfaitement soumis aux intentions de ses commettants (dont le négociant Pierre Augustin Guys, érudit et très influencé par l'Italie, Schnapper & Sérullaz, 1989) : l'iconographie traditionnelle du saint est respectée (attributs) comme la partition des trois états de l'Eglise, souffrante, militante et triomphante, pour ce tableau d'église de 1780. C'est ici encore le jeu des mains et des regards qui matérialise l'intercession divine, alors que la lumière autour de la Vierge tombe doucement pour matérialiser la grâce. L'image de Marie utilisée dans les œuvres de peste est celle de Marie de Miséricorde (ou parfois de Marie comme femme de l'Apocalypse, Boeckl, 2000, p. 53). Traditionnellement la Vierge est assise sur un banc de nuages, tenant son fils dans ses bras, David conjugue donc tradition et innovation. L'option de David n'est pas de traduire l'horreur par la représentation des bubons, même sur le saint, mais bien d'accentuer les expressions des visages torturés pour rendre le pathétique au sein d'un réalisme sublimé.

A.3 – Les autres intercesseurs

Saint-Roch est représenté avec d'autres intercesseurs, moins « attirés », de la peste. Non seulement avec Sébastien, la Vierge, chez Bolzoni par exemple⁸³⁰, mais également avec Sainte Marguerite⁸³¹. Chez Crayer (1584-1669) la réunion de cinq saints prophylactiques produit une œuvre de dévotion qui, encore une fois, mêle réalisme du corps atteint du saint (bubon) mais également des malades et spiritualité. *Saint-Roch entouré des saints Antoine, Sébastien, Adrien et Charles Borromée, patrons des pestiférés*⁸³² (**figure 142**) est incontestablement une œuvre à la gloire de ces corps intermédiaires de l'Eglise militante, active, dont les soins et le dévouement comme le sacrifice constituent à la fois une réalité en temps de crise mais aussi des constructions emblématiques au service de l'idéologie chrétienne.

La composition est un véritable lexique iconographique des saints, leurs attributs respectés pour chacun, avec entre Roch et Borromée, cet ange qui soigne le saint appartenant

⁸³⁰ CF Bases Excel & Access, n° 69.

⁸³¹ CF Bases Excel & Access, n° 328.

⁸³² CF Bases Excel & Access, n° 513.

à sa légende. Au reste, nous remarquons que Borromée fait face à la fois au groupe des malades, dont l'un désigne son bubon, pour distribuer aumône ou communion, et aux groupes des saints « historiques », ceux dont la consécration ou les actes sont déjà anciens au XVII^{ème} siècle. Ce léger décalage tient probablement à la fois au souci de mettre en valeur Borromée, digne d'être accueilli parmi les saints, mais aussi à l'intention de mettre en scène la réalité des faits, les gestes concrets qui permettent aux fidèles de reconnaître les bienfaits de l'Eglise.

Outre Saint-Roch, les artistes reprennent dans leurs compositions, en fonction des lieux et des épidémies, les saints ou les saintes locaux ou plus précisément attachés par la tradition à une épidémie : ainsi de Sainte-Rosalie pour Palerme et plus largement toute la Sicile et l'Italie du Sud, de Saint-François Xavier pour son action auprès des pestiférés de Goa, de Saint-François de Paule pour Fréjus ou Sainte Tèle pour Este.

Parmi les œuvres les plus représentatives et documentées, retenons celle de Preti⁸³³ de 1656 qui réunit la Vierge, Sainte-Rosalie et Saint-François Xavier pour représenter la peste de Naples (**figure 10**). Il s'agit d'une œuvre de commande faite en 1656 à Naples sur les portes de la ville, appartenant aux fresques votives (œuvres disparues, esquisses au Musée de Naples, Venturi, 1952).

La composition baroque est significative de l'insistance des effets pathétiques, auxquels la lumière caravagesque donne encore plus de relief. L'alternance des différents plans de lumière et d'ombre, creusant l'espace sans casser le plan de la composition murale, permet de conduire le regard d'un monde d'en bas, sombre et travaillé (torturé) par le malheur, au monde d'en haut, harmonieux et plus clair. L'ange armé de l'épée assure la transition entre réalité et spiritualité, en créant un mouvement ascendant au centre de la toile. La partition des deux mondes est sensiblement égale, les intercesseurs sont portés par les nuées épaisses de la peste, alors que la Vierge est posée sur un globe blanc et auréolée d'or.

Preti a réalisé une autre grande fresque votive sur la peste de Naples, quelque peu différente⁸³⁴ qui demeure une esquisse, où Saint-François Xavier n'est pas représenté. La même composition d'ensemble et disposition des personnages relie ces toiles. Dans les représentations féminines, outre Rosalie en jeune fille, habit de bure et couronne de fleurs, Sainte-Françoise Romaine que nous avons étudiée avec l'œuvre de Poussin⁸³⁵, Sainte-Tèle

⁸³³ CF Bases Excel & Access, n° 436.

⁸³⁴ CF Bases Excel & Access, n° 539.

⁸³⁵ CF Bases Excel & Access, n° 427.

apparaît dans une œuvre de Tiepolo⁸³⁶ (1736-1776) qui mérite une lecture particulière dans cet axe de représentations des intercesseurs.

Sainte-Tècle libère Este de la peste (**figure 87**) est figurée en jeune femme agenouillée, à même le sol d'une construction où gisent les malades (et notamment une mère et son enfant, un exemple du motif stéréotypé de l'homme se bouchant le nez, des hommes écrasés de douleur ou rendus fou, se tenant la tête, déjà étudiés, etc.). Certes elle est auréolée et le visage tourné vers le ciel, en prière, avec une expression très douce et douloureuse, implorante ; mais elle paraît, comme Saint-Roch souvent, être parmi les malades. Le tableau s'inscrit dans la spiritualité du XVIII^{ème} siècle et l'esthétique réaliste domine.

Enfin, le Saint-Augustin de Tintoret⁸³⁷ (**figure 25**) et les trois tableaux de Rubens qui mettent en scène Ignace de Loyola⁸³⁸, François-Xavier⁸³⁹, et François de Paule⁸⁴⁰ et sont liés aux épidémies (**figures 64, 65 & 66**) offrent des scènes de peste exemplaires, tant par leurs messages que par leur richesse iconographique.

Cette dramaturgie des saints de la peste de Tintoret à Rubens, dans de grandes fresques votives, est orchestrée essentiellement par les artistes des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Le baroque est, en effet, pour l'essentiel un formidable tourbillon spirituel qui emporte le croyant comme le spectateur, depuis ses origines dans le maniérisme vénitien de Tintoret et de Véronèse jusqu'à l'accomplissement dans les flux de la lumière des artistes de la fin XVII^{ème}, parfois inspirés par les extases du Bernin. Plongeant ses racines dans la mystique exacerbée de l'Espagne du XVI^{ème} siècle, cette dynamique de l'image est fondamentalement le fruit d'une invention, celle des Jésuites, nous l'avons vu. Ils construisent une véritable rhétorique de l'image qui attaque littéralement les sens, l'imaginaire et l'inconscient, même s'ils savent, dans une collaboration fusionnelle avec les peintres, respecter la diversité des styles. Confrontés à leur mission intérieure, à leurs missions extérieures, à la rencontre du pouvoir politique et à la force des institutions, les Jésuites et leur vision de l'art forment à eux seuls une véritable esthétique au sein du baroque entre 1580 et 1680.

Les représentations des saints sont largement plus importantes en Italie et en France, dans une moindre mesure en Espagne, le Nord comme l'Angleterre étant marqués par les tendances iconophobiques latentes de la Réforme. Du reste, les artistes qui, au XVII^{ème} siècle

⁸³⁶ CF Bases Excel & Access, n° 76.

⁸³⁷ CF Bases Excel & Access, n° 459.

⁸³⁸ CF Bases Excel & Access, n° 432.

⁸³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 526.

⁸⁴⁰ CF Bases Excel & Access, n° 434.

avaient une prédilection et une maîtrise des tableaux religieux, allaient chercher du travail en Italie catholique où la richesse s'associait à la fonction attribuée à l'art.

Le Nord a conservé plus longtemps une production iconographique liée à l'interprétation première de la peste comme punition divine, alors que l'Eglise catholique a révisé sa position en favorisant une production iconique mettant en valeur la divinité bienveillante et les corps intermédiaires dévoués. Nous pouvons penser que le discours de la Contre-Réforme a progressivement (durant les XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles) recouvert les représentations nourries des traces de la Peste noire, par l'imposition de schèmes iconographiques religieux transformant non tant la conception et le sens accordés à la peste et aux épidémies, que l'interprétation du rôle de la divinité et de l'Eglise.

Les références séculières et spirituelles des œuvres sont conjuguées et, par là, l'histoire, la tradition et le présent. La peste assure là plus qu'un décor propice à l'*exemplum*, elle confirme les liens complexes entre foi et maladie. Ces liens ne datent pas de la période moderne, à l'évidence. Le rapport entre foi et guérison existait déjà chez (Saint) Martin qui guérissait les Gaulois pour les convertir : l'ordre chrétien nouveau s'appuie sur le pouvoir même du thaumaturge qui rend possible la guérison d'un mal incurable. Il propose un espoir qui pallie l'angoisse d'alors face à la maladie (Delumeau & Lequin, 1987). Le saint devient porteur d'un discours renouvelant les règles et les pratiques sociales, puisque la conversion elle-même pourra d'ailleurs anticiper la guérison (Rousselle, 1976). Le croyant demeurera dépendant du thaumaturge, c'est-à-dire d'une communion constante avec le divin⁸⁴¹.

Le caractère systémique des relations de pouvoir (religieux et spirituel) et de dépendance ont garanti la cohésion sociale en calmant les angoisses individuelles. Il semble que ces effets se soient poursuivis. Ces relations passent par des éléments médiateurs que sont l'intercession des saints, le geste du thaumaturge et les reliques. Celles-ci proviennent de la parcellarisation des corps (Albert-Llorca, 1992) et permettent d'acquérir la protection des biens et des personnes par le biais de la sacralisation des espaces (Journel, 1977). La diminution de la prégnance du religieux depuis les Lumières, puis le désenchantement du monde européen, ont certainement contribué à diminuer le rôle intercesseur des saints ainsi que leur nécessité effective et donc leurs représentations. Leurs évocations aujourd'hui demeurent mais ont perdu de leur acuité, au point que le Saint-Roch de Courmes⁸⁴² paraît être « *un avatar* » anachronique et quelque peu incongru voire ridicule.

⁸⁴¹ Le tableau "Saint Sébastien" de Gustave Moreau présenté au salon de 1869 montre le saint triomphant d'un paganisme représenté par la multitude face à l'individu et la ruine face à la nature, thèmes récurrents de la Peste.

⁸⁴² CF Bases Excel & Access, n° 511.

B – Les héros religieux

Les représentations iconographiques empruntent une autre voie pour construire des figures emblématiques, celle des héros religieux. Précisons tout d'abord que, bien que sanctifiés pour Saint-Louis (en 1297) et Borromée (en 1610), nous considérons ces trois personnages (avec Belsunce à Marseille) comme des héros religieux, plus que comme des saints, en raison précisément de la nature de leur iconographie de la peste. D'une part, les trois ont été directement liés au fait épidémique concret et, en même temps sont représentés pour leur dévouement essentiellement au sein des malades, en situation historique. C'est toujours vrai pour Belsunce, au reste non sanctifié, c'est vrai la plus part du temps pour Borromée dont la *geste* met en scène Milan et les actions concrètes du Cardinal, son rôle tant politique que social et spirituel. Quant à Saint-Louis, la tradition et les croyances accordant une valeur thaumaturgique au roi, la légende en font une victime de la peste lui-même. D'autre part, les représentations de notre corpus mettent en évidence autant leurs actions auprès des malades que leur vertu spirituelle. Enfin, pour les deux prélats, ce sont bien les pestes qui les ont transfigurés et leur ont permis de passer à la postérité comme figures religieuses du dévouement, exemples humains et personnages emblématiques.

B.1 - Saint-Louis : thaumaturgie et atteinte

Saint Louis (1214-1270) propose la perfection d'un nouveau type de pouvoir ; celui qui repose à la fois sur une conception moderne de l'état autour du Roi et sur une conception archaïque reposant sur le geste thaumaturgique (Le Goff, 1996). Il a reçu le don de guérison par droit divin, directement de son père Philippe 1^{er}. Ce dernier en avait lui-même hérité des Carolingiens, lesquels, à partir de Robert le pieux, touchaient rituellement en marquant du signe de croix les pauvres gens malades, en particulier les scrofuleux (Bloch, 1924).

Saint laïc et roi thaumaturge, incarnant à la fois le pouvoir politique et le pouvoir religieux, Louis IX est la manifestation parfaite de la relation entre l'homme et le divin. Il va bien au-delà du bon chrétien, situé entre l'homme et la bête. Il lave les pieds des lépreux et ensevelit les pestiférés⁸⁴³. Pourtant, si ses gestes de « puissance » démontrent un réel pouvoir, ils ne concernent que des pathologies « ordinaires » et donc des maladies « particulières » et non une épidémie comme la peste s'abattant sur tout un peuple. Dans le contexte religieux de

⁸⁴³ Page enluminée des *Grandes Chroniques de France – XIV^{ème} siècle* (BNF – Paris).

son temps, si le peuple ne peut échapper à la punition divine, il peut néanmoins lutter contre le mal sous toutes ses formes et être aidé en cela par la puissance spirituelle du Roi.

Le geste de guérison de Saint Louis n'entraîne évidemment pas la rupture de l'ordre établi, tout simplement parce qu'il est une pratique inscrite dans la sacralité de l'état royal et qu'il le conforte par son action. Ses gestes (laver, toucher, enterrer) sacralisent le corps du roi qui devient à son tour un lieu de pouvoir. Cette idée, déjà avancée par Kantorowickz (1957) et poursuivie par Giesey (1987), suggère que l'individualité du corps royal importait peu car celui-ci travaillait pour le salut de la collectivité. La constitution de ce corps royal ne pouvait se réaliser que sur un plan divin. Le corps devenait un bien collectif et existait principalement par sa fonction symbolique, sociale et politique.

Ainsi, après sa mort, de dysenterie et non de peste comme on l'a longtemps cru (Thomas, 1955), le corps de Saint Louis est mis en « reliques » qui continueront l'action du saint⁸⁴⁴. La construction de Saint Louis en tant que saint laïc puis en tant que héros populaire des manuels scolaires a nécessité de la part des hagiographes littéraires ou picturaux de mettre en scène une dramaturgie de sa mort qui ne pouvait être due qu'au fléau suprême : la peste.

La scène de « *Saint Louis mourant de la peste à Tunis* » par Ninet de Létin⁸⁴⁵ (?1600-1662) est à cet égard édifiante (**figure 143**). Utilisant la grandeur tragique de la peste, cette scène de piété et de dévotion glorifie le Roi. A la simple tente mortuaire, l'artiste a substitué le décor pompeux d'un bâtiment imaginaire, le tissu lourd aux fleurs de lys, le geste pieux de Louis IX, son visage certes pâle, mais sans signes pathologiques, de même, bien évidemment, aucune traces de lésions ni de bubons ne viennent porter outrage au corps du roi.

Le XVII^{ème} siècle a également produit une œuvre de Licherie de Beury (1626-1687) sur Saint Louis⁸⁴⁶ (**figure 104**) qui ne retrace pas sa mort mais son dévouement auprès des malades. Des détails iconographiques renvoient à l'épisode des croisades (soldats, décor) mais donne à voir le geste thaumaturge de Saint-Louis. De même, au XIX^{ème} siècle, Guillon de Léthière (1760-1832) expose au salon en 1822, un *Saint Louis visitant les pestiférés dans les plaines de Carthage* (**figure 99**)⁸⁴⁷. Les croisés et les maures sont victimes de la peste de 1270 en Afrique du Nord et le roi apparaît comme une figure de dévotion et de charité dans un

⁸⁴⁴ Dès le lendemain de sa mort, en présence de sa famille et suivant une coutume qui a prévalu du XII^{ème} au XIV^{ème} siècle, on a procédé à la désincarnation du corps que l'on fit ensuite bouillir dans du vin mélangé d'eau. Sur le chemin du retour de Tunis, son fils Philippe et son frère Charles d'Anjou se disputèrent ses ossements et ses entrailles. Les os revinrent en France, les entrailles et les chairs allèrent en Sicile et on ne sut jamais ce qu'il advint du cœur (cité par Marseille, 1997).

⁸⁴⁵ CF Bases Excel & Access, n° 185.

⁸⁴⁶ CF Bases Excel & Access, n° 488.

⁸⁴⁷ CF Bases Excel & Access, n° 469.

geste simple : il tient la main et touche la poitrine du moribond. La toile est interprétée par les historiens de l'art comme un signe d'allégeance à Louis XVIII, dans la mesure où l'artiste voulait racheter ses sympathies révolutionnaires et témoigner sa reconnaissance au monarque qui avait fini par accepter sa nomination à l'Académie. La mise en scène a valeur politique, à double titre. Elle glorifie le fondateur de la lignée monarchique, sanctifié de surcroît, dans laquelle le roi actuel se place ainsi que le pouvoir surnaturel et charitable des monarques. Là encore, la peste est l'horizon prétexte à l'édification spirituelle, politique et idéologique.

B.2 – Borromée, figure exemplaire du dévouement / charité : le rayonnement par la peste

Rappelons rapidement quelques éléments de la biographie de Borromée (1538-1584) devenu autant la figure exemplaire du dévouement que celle, spirituelle, de la peste : Archevêque de Milan, Cardinal sous Pie IV en 1563, Charles Borromée, issu des Médicis par sa mère, entreprend en 1565 des réformes dans le Diocèse. Zélateur de la réforme de l'Eglise il mit en œuvre les règles nouvelles. Il représentera l'Evêque modèle de l'ère post Concile. Canonisé en 1612 par le pape Paul V, il demeurera un des saints les plus populaires de la Contre-Réforme.

Lorsqu' éclate la peste de Milan en 1575, son action héroïque est incontestable : il soigne, soutient, donne la communion aux pestiférés. « *Nu-pieds, la corde au cou, il suivait les processions pénitentielles du Saint Clou pour implorer la cessation du fléau. Il organisa des lazarets, réquisitionna les prêtres et les moines comme infirmiers. L'épidémie ne cessa qu'après avoir fait, dit-on, près de vingt mille victimes.* » (Réau, 1958, p. 298).

L'iconographie de Charles Borromée envahit les églises de l'Europe catholique à partir de 1610 (Boeckl, 2000) et contribua à renouveler les narrations de peste baroques. Elle substitua un personnage historique et, par là, proposa un ancrage dans la réalité épidémique qui devint alors une sorte de lieu exceptionnel pour l'accomplissement héroïque et spirituel de personnages hors du commun en temps de crise.

La codification de ses représentations s'affirmera après sa canonisation officielle⁸⁴⁸ dans l'image imposée par les commanditaires de le figurer dans sa tenue de Cardinal de Rome. Le succès de ces œuvres et de la figure modèle de Saint Charles Borromée correspondaient au goût populaire pour les saints devenus des héros. « *Rome a vaincu partout*

⁸⁴⁸ Les « *quadroni* », 40 grandes toiles furent commandées pour sa campagne de canonisation et constituèrent une sorte de glossaire figuratif pour les représentations picturales et graphiques suivantes (Boeckl, 2000, p. 59).

où elle a réussi à faire vivre ses images » (Francastel, 1965, p. 35). Elle a investi les artistes d'une nouvelle mission : donner « *figure légendaire et accès au Panthéon des divinités populaires admises à la naturalisation* » (*idem*).

La volonté de la Contre-Réforme explique alors qu'a été choisi comme emblématique un personnage historique, séculier, appartenant au clergé de Milan, pour exemplifier le dévouement comme le rôle déterminant des sacrements. La peste est en quelque sorte et si l'on ose dire, « récupérée » à cette fin, comme théâtre tragique propice aux actes héroïques et aux transports spirituels.

La sanctification de Borromée a donc été faite en relation avec la peste, celle de Milan qui a laissé, dans la mémoire italienne, des traces considérables⁸⁴⁹. L'archevêque de Milan a su reconforter, soigner et secourir les pestiférés comme prendre des mesures de santé publique efficaces. Face à l'épidémie, l'exemple avait été donné par Clément VI, au XIV^{ème} siècle à Avignon, par ses mesures tant spirituelles que sociales, matérielles ou médicales (il a ordonné des autopsies à des fins scientifiques, Brossollet & Mollaret, 1994). L'épidémie de 1576 reste pour les Italiens, « *La peste di San Carlo* », cette désignation attestant le rôle spirituel et humain exemplaire de Charles Borromée canonisé donc en 1610.

Les historiens s'accordent à lui prêter une ouverture d'esprit et une magnanimité rares puisqu'il « *accorda l'absolution générale à tous les fidèles mourant de la peste, même sans confession ; il permit à des laïques de recevoir les confessions* » (Brossollet & Mollaret, 1994, p. 65). Dès la fin du XVI^{ème} siècle et durant tout le XVII^{ème} siècle, la production artistique n'a cessé de construire sa représentation (Réau, 1955-1959).

Les représentations de Borromée vont tout d'abord donner lieu à une mise en scène des sacrements donnés aux malades et aux mourants. Des sept sacrements que le texte canonique catholique justifie, les Réformés n'en reconnaissaient que deux (baptême et communion). Or, les épidémies de peste, très concrètement, offraient des situations particulièrement adaptées à la représentation de ces rites, dont les besoins étaient accrus et urgents. Cinq des sacrements pouvaient être figurés dans les scènes (baptême, extrême onction, communion ou Eucharistie, confirmation, pénitence ou confession), les deux autres (mariages et ordinations des prêtres) étant rendus impossibles en temps d'épidémie. Il est

⁸⁴⁹ Nous avons eu récemment un contact avec une troupe de théâtre de Milan qui, à partir du texte de Manzoni, a écrit une pièce qui fait de la peste une métaphore, à l'instar de Camus, de la confrontation d'une population au risque et à l'impossibilité de le supporter (Renzo Gasparella, *La Peste*, <http://www.tabularasa.ur.it>). Il est clair que les résonances contemporaines sur les risques épidémiques que nous avons déjà évoquées et qui font à la fois le sujet de certains colloques (Leca & Violla, 2003), la réalité épidémiologique tragique de l'Afrique par exemple, et le terrain fantasmatique où se cristallisent les stigmatisations de l'altérité et les justifications préalables de certaines interventions militaires, contribuent à réactiver ces moments de crise de l'histoire.

intéressant de noter que les actes d'engagement, liés à l'avenir familial ou spirituel, et suppose une projection dans le temps, ne sont pas représentés, parce que non vécus ou non liés à la crise par essence. Les prêtres pouvaient alors se déplacer dans les rues, venir au devant des pestiférés, multiplier les rites liés à la mort ; de fait, les représentations picturales vont s'en faire l'écho aussi parce que la mort était omniprésente.

Pour autant, ce n'est pas avec Borromée que les images d'Eucharistie, de viatique aux mourants sont nées ; elles existent déjà depuis le XV^{ème} siècle et la Renaissance. La réception de l'Eucharistie sous forme de viatique était fréquente en temps épidémique et le nom de « *pestilentiarus* » a été donné au prêtre désigné pour s'en occuper (Boeckl, 2000, p. 110). Mais il est néanmoins incontestable que les représentations de Borromée ont redonné à la figuration des sacrements catholiques un regain de popularité.

Par ailleurs, la figure de Borromée cristallise le changement de conception et de perception qui s'effectue au XVII^{ème} siècle à l'égard de Dieu. Nous avons vu que le Dieu de bonté se substitue au Dieu de colère, dès lors que les fidèles et ses serviteurs font preuve de pénitence et de charité. La bienveillance et la compassion du divin, à laquelle s'adressent les intercesseurs, regardent les actions des hommes et les célébrations rituelles liturgiques qui ponctuent leurs vies. La peste est le terrain privilégié de ces démonstrations de foi, précisément parce qu'elle tue les uns et donne l'occasion aux autres d'éprouver la valeur de leur engagement et l'authenticité de leurs pratiques.

Priorité revient alors, dans cet axe iconographique de l'héroïsme religieux, à l'Italie dont les artistes ont multiplié les représentations d'un Borromée en situation de crise. Pietro da Cortone (1596-1669)⁸⁵⁰, Lanzani (v.1650-1712)⁸⁵¹ (**figure 74**), Caula (1637-1713)⁸⁵², Skreta (1610-1674)⁸⁵³ ou Cérini (1630)⁸⁵⁴ (**figure 113**), pour ne citer que quelques œuvres majeures et emblématiques, construisent dans de grandes compositions à la fois les images de la réalité de ses actions et le légendaire qu'elles concrétisent. Si Skreta insiste sur le geste de bénédiction, le regard et le visage exprimant tristesse et compassion dans sa visite aux malades, Pietro da Cortone (**figure 102**) représente San Carlo en procession pour la cessation de la peste (œuvre de 1650, reproduction gravure).

Le mouvement rendu par les plis des robes ecclésiastiques, les gestes et les postures des visages, le vent dans les torches, l'allure penchée du dais qui abrite Borromée, le jeu en

⁸⁵⁰ CF Bases Excel & Access, n° 188.

⁸⁵¹ CF Bases Excel & Access, n° 195.

⁸⁵² CF Bases Excel & Access, n° 102.

⁸⁵³ CF Bases Excel & Access, n° 282.

⁸⁵⁴ CF Bases Excel & Access, n° 162.

cascade autour d'une colonne à droite des visages tournés vers la jeune femme qui montre son enfant, les nuages et l'activité des anges dans le ciel, semble agiter toute la composition. Seul se tenant très droit, maintenant de même la croix massive à bout de bras, Borromée, auréolé semble incarné l'Eglise et la foi inébranlables. Chez Caula, Borromée donne l'eucharistie aux malades (**figure 144**), dans une rue de Milan sous un dais en forme de parasol qui le protège. Le sujet de l'Eucharistie est devenu populaire après la canonisation de Borromée en 1610.

Les artistes français du XVII^{ème} siècle ont largement contribué à l'imagerie de Borromée. Mignard, Vouet⁸⁵⁵ (**figure 103**), De Crayer⁸⁵⁶ (**figure 194**), Janssens⁸⁵⁷ (**figure 97**), dont nous avons déjà étudié certains aspects des oeuvres, nous paraissent être les plus exemplaires et les plus démonstratives. Dans l'œuvre de Mignard (1612-1695)⁸⁵⁸ qui reste un modèle du genre et a donné sa forme canonique à l'administration du viatique (l'œuvre a été gravée plusieurs fois⁸⁵⁹), *Saint-Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés de Milan*, (**figure 145**) exécutée à Rome et accompagnée d'une inscription (« *Bonus Pastor Animam Suam etc* ») c'est à une femme malade que le prélat donne le sacrement. Elle est soutenue par un autre personnage, assise sur le sol avec un enfant sur les genoux. C'est souvent ce personnage secondaire qui montre par une main sur le cœur un geste de contrition, parce que la malade est trop faible pour exprimer elle-même sa culpabilité ou son remord.

Saint-Charles tient l'hostie dans la main droite alors qu'il présente le ciboire sans couvercle dans l'autre main. Les assistants habituels portant les torches rituelles et une cloche pour prévenir les gens de son passage, mais aussi, dans une interprétation symbolique, de la présence du Sauveur dans le lieu. Un engouement général pour les derniers sacrements s'empare de tous les malades, leurs expressions sont partagées entre souffrance et espérance. La gravure multiplia les versions de cette œuvre⁸⁶⁰ qui devint le prototype des scènes religieuses de peste.

A gauche et sur des matelas, à hauteur différente, des malades tendent vers Charles Borromée leurs bras et leurs regards implorants. A droite et au second plan, d'autres corps et

⁸⁵⁵ CF Bases Excel & Access, n° 515.

⁸⁵⁶ CF Bases Excel & Access, n° 194.

⁸⁵⁷ CF Bases Excel & Access, n° 514.

⁸⁵⁸ CF Bases Excel & Access, n° 163a.

⁸⁵⁹ CF Bases Excel & Access, n° 163.

⁸⁶⁰ L'artiste a entrepris lui-même de diffuser son œuvre en organisant sa diffusion par l'estampe : 14 estampes différentes sont repérées, beaucoup de copies de l'œuvre, dont une au Musée des Beaux Arts du Havre (Note de Jean-Claude Boyer du 2 novembre 1999, « A l'intention de Monsieur Alain Tapié », *A propos du Saint Charles Borromée communiant les pestiférés de Milan* de Pierre Mignard - Communication personnelle de Magali Bourdon, Assistant de Conservation Musée des BA de Caen., courrier du 14/05/02, que nous tenons à remercier ici.

d'autres personnages malades ou qui accourent sont représentés, dans une certaine obscurité, donnant l'impression d'une mortalité sévère et d'une promiscuité morbide.

L'œuvre de Mignard s'inscrit bien dans cette lignée des œuvres de commandes privées qui s'offraient comme exemplaires de ces tableaux d'autel conformes aux prescriptions de l'Eglise. Elle répondait à un concours organisé à la fin des années 1640, par une famille romaine illustre, les Colonna, qui a rebâti à ses frais le maître-autel de l'église de *San Carlo ai Catinari*, pour la réalisation du retable (Boyer, 1984). L'œuvre date de 1647 probablement, il s'agit de l'original, du « *modello* » ou de l'archétype du projet, c'est-à-dire d'une œuvre de format réduit que l'on présente au client pour lui faire agréer son exécution en grand (Boyer, 1999)⁸⁶¹. Débutant au XVII^{ème}, cette vogue de l'estampe dura jusqu'au XIX^{ème} siècle, avec la prolifération de l'image pieuse (un très grand nombre d'exemplaires de l'œuvre se trouvent réunis au Cabinet des Estampes de la BN (Rd. mat. 2a et 2b ; Rd 2)⁸⁶².

Une postérité très importante donc⁸⁶³, probablement l'œuvre sur Saint Charles Borromée la plus copiée.

Malgré des variations picturales qui se limitent à certains motifs ou choix de situations, cette iconographie demeure très constante et traditionnelle au XVII^{ème} siècle en France comme en Italie. Les quelques originalités iconographiques se produiront au XVIII^{ème} siècle, avec Luti⁸⁶⁴, Zircler⁸⁶⁵, Lemonnier⁸⁶⁶ par exemple.

Il semble que le tableau de Luti (artiste romain), commande d'un prince allemand du XVIII^{ème} siècle, daté de 1713, titré *Saint-Charles administre l'extrême onction aux pestiférés*, retrouve au début du siècle la nécessité de glorifier Charles Borromée. L'image conjugue réalisme et piété en une scène de dévotion qui appartient aux peintures de collection privée, sa date coïncide avec celle de la dernière épidémie de Vienne. Ce tableau était probablement destiné à honorer l'empereur Habsburg, mais Luti met en relief le rapport du saint et de la mère recevant l'onction sur son front⁸⁶⁷.

⁸⁶¹ Le projet de Mignard est vainqueur, mais c'est Pierre de Cortone qui bénéficiera de la commande au final. On a pensé jusqu'ici que le tableau de Mignard était resté une décennie sur l'autel de l'église romaine, jusqu'à ce qu'on l'enlève en 1667, pour celui de Cortone. Mais Jean Claude Boyer conteste cette version (Communication personnelle, cf. *supra*).

⁸⁶² Boyer, 1999, note 66, p. 33.

⁸⁶³ CF sa note 67, p.33 où il est fait mention d'au moins 12 œuvres d'imitation, mais qui en suppose beaucoup plus.

⁸⁶⁴ CF Bases Excel & Access, n° 568.

⁸⁶⁵ CF Bases Excel & Access, n° 567.

⁸⁶⁶ CF Bases Excel & Access, n° 486.

⁸⁶⁷ Christine Boeckl fait une étude historique détaillée des circonstances de production de ce tableau et de l'interprétation des gestes d'onction, 2000, pp. 117-118.

A la fin du XVIII^{ème} siècle, Lemonnier (1743-1824) commémore à nouveau la peste de Milan, par *Saint-Charles Borromée portant le viatique aux pestiférés de Milan* ou encore *la Peste de Milan* (**figure 146**). Il s'agit d'une des dernières compositions sur le sujet, qui reprend les éléments iconographiques du saint, du motif stéréotypé mère-enfant, de l'ange de la peste aux allures guerrières. Néanmoins, Borromée est surélevé par rapport aux malades, et nous retrouvons la partition des trois plans de l'Eglise comme des mondes.

Idéal de l'évêque défenseur de la cité et le patron le plus efficace contre la peste, il supplanta même à cet égard les saints anti-pestueux les plus renommés du Moyen-Age. Son culte s'est étendu au-delà de l'Italie et de la France, il est protecteur de l'Université de Salzbourg en 1625, patron de l'empereur Charles VI à Vienne qui lui dédia, après la peste de 1713, l'église à coupole de Saint-Charles, de l'architecte Fischer von Erlach (2 colonnes historiées qui encadrent le portique déroulent en spirale les principaux événements de sa vie) ; enfin, à Anvers, l'église des Jésuites, décorée par Rubens en 1620, était placée sous son vocable. En dehors des caractéristiques de traits et tenue du personnage (long nez busqué, vêtements liturgiques d'archevêque ou chapeau de cardinal), ses attributs sont : un crucifix, une tête de mort, parfois une corde de pénitent au cou qu'il portait dans les processions pendant l'épidémie de peste. Son iconographie appartient à l'art baroque des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, mais « *elle est internationale : italienne, autrichienne, flamande et française* » (Réau, 1958, t. III, p. 299) ; disons européenne.

B.3 – Belsunce : figure exemplaire du dévouement et de la charité à Marseille

S'inscrivant dans cette tradition d'exemplarité du dévouement et de la charité, alors que coïncide encore l'Ancien Régime et le régime du mal pestilentiel, que le pouvoir ecclésial domine et orchestre à la fois la peste par ses discours et ses commandes aux artistes, l'évêque jésuite de Marseille, Henri-François-Xavier de Belsunce de Castelmoron (1671-1755) deviendra une figure charismatique à son tour, lors de la peste marseillaise de 1720-1722. Le personnage est complexe et son action lors de l'épidémie a suscité une littérature élogieuse encore aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles (Millevoye, 1823 ; Praviel, 1938 pour ne citer que deux des plus dithyrambiques). Le poème de Millevoye (reproduit dans les Archives de Parasitologie de 1912, t. 16, pp. 613-620) est particulièrement édifiant sur fond de « *...pompeuse cité n'offrant plus au regard*
« *...Qu'un peuple de mourants à l'œil creux et hagard...* »

à l'égard de Belsunce, sa vigilance, son action efficace, sa foi et son dévouement auprès de la population marseillaise.

Désigné comme « *ange de pitié* », rien de moins, Belsunce

« ... *rend autour de lui la vie avec l'espoir.*

« *Il ouvre à la douleur un asyle propice ;*

« *son auguste palais se change en humble hospice... etc* ».

Bref, le désintéressement, le courage, la générosité semblent être incarnés dans le prélat. De fait, les historiens s'accordent à reconnaître son activité réelle auprès des malades et son engagement dans la ville où il a été présent constamment et qu'il n'a pas quittée, même lorsque le roi lui propose en 1723 l'évêché de Laon.

Cela dit, l'évêque se fait le chantre d'une Eglise qui tente de rendre raison théologiquement de l'épidémie. Celui-ci fait de la peste une épreuve purificatrice : « *Dieu leur donnant ainsi pour faire connaître aux hommes la vanité et le néant des richesses de la Terre et des honneurs après lesquels ils courent avec si peu de retenue* » (1721, p. 12) ; il poursuit « ... *c'est par le débordement de nos crimes que nous avons mérité cette effusion des vases de la colère et de la fureur de Dieu. L'impiété, l'irréligion, la mauvaise foi, l'usure, l'impureté, le luxe monstrueux se multipliaient parmi vous...* » (1721, p. 20). Si les oeuvres contemporaines offrent sans ménagement aux Marseillais le miroir de leurs errements, ceux-ci sont avant tout physiques et sociaux mais, dans l'esprit religieux, ils font écho aux égarements moraux.

La figure charismatique de Mgr de Belsunce s'est construite essentiellement au travers des oeuvres artistiques et des actes symboliques (commémorations et célébrations multiples dans l'histoire marseillaise, désignation topographique dans la ville, effigies et médailles, etc.) qui ont rendu exemplaires l'action et le comportement du prélat. Alors qu'il aurait pu rester à la Cour ou s'y échapper, l'évêque demeura dans la cité et prodigua prières, messes, déclarations, sacrements, soins et visites de réconfort aux pestiférés. Son charisme procéda donc d'abord de sa présence active et de son courage au service de la population et de l'ordre social. Comme le Chevalier Roze, son pendant laïque, pourrait-on dire, Belsunce reste un garant de l'ordre : ils « *assurent, quand tout se disloque, la gestion du mal, sauvegardant par là même la légitimité du pouvoir religieux ou séculier* » (Fabre, 1991).

Les oeuvres d'art ponctuent pendant trois siècles l'édification des esprits et l'héroïsation des deux personnages. Du reste, concernant la peste de Marseille comme celle de Milan pour Saint-Charles, les représentations postérieures et successives élaboreront le légendaire de l'épidémie par des compositions où ces figures emblématiques se substituent à

la peste comme sujet réel des oeuvres. Celles de Serre⁸⁶⁸ représentent l'évêque sur le Cours où il a célébré la messe, image gravée par Rigaud, Beisson, Isabey et Michel ; il figure sur presque toutes les *Vues d'optique* dessinées du temps de la peste, mais également a été mis en scène par Monsiau (1754-1837)⁸⁶⁹ et par Gérard (1770-1837)⁸⁷⁰. Enfin une autre toile, signée Ferrara (1960)⁸⁷¹ le montre sur le port. Il est également présent à la mémoire des Marseillais par la messe à laquelle ils peuvent encore assister tous les 28 mai pour renouveler le « Vœu de la peste » prononcé en 1722 par les échevins de la ville alors que Mgr de Belsunce avait consacré celle-ci au Sacré-cœur.

« *Il était obligé de traverser les cadavres infects, de démêler les mourants parmi les morts pour les consoler et les confesser...* » lit-on dans une correspondance d'un gentilhomme de Provence (1721, p.39). Cette situation est celle du tableau de Monsiau (**figure 92**) qui conjugue réalisme et imaginaire grandiloquent : l'évêque en habit sacerdotal et mitre en tête - ce qui est peu vraisemblable - donne la communion aux pestiférés, traversant les rues enveloppées « *dans les ombres de la mort* » (Belsunce, 1721, p.21). Près de cent ans après l'épidémie, il ne s'agit plus d'un témoignage mais d'une véritable image emblématique. Secondé par les moines et les hommes d'église, portant crosse, aiguère, torches et croix, le prélat se penche sur une agonisante dont l'enfant nu est déjà mort. Elle est soutenue par un homme et le groupe donne l'image de l'affliction familiale.

Le sol est occupé par les mourants et les cadavres et le peintre utilise toute la palette des dégradés habituels pour les carnations du vivant au cadavre putréfié, à droite ; la lumière très contrastée accentue l'effet dramatique de cette scène presque fantastique où l'affolement, la détresse et l'inquiétude des derniers instants se lisent sur les regards hagards et tournés vers le Ciel, dans les gestes suppliants des malades et ceux des moines montrant les cieux, destination de ces condamnés. Cette représentation atteste les sacrifices des Capucins et des Jésuites pour porter secours (Pichatty de Croissainte, 1721, p. 91) et renvoie à la querelle alors très vive à Marseille entre Jésuites et Jansénistes (Carrière et *al.*, 1968 p. 35-36).

Pour M^{gr} de Belsunce, l'origine réelle de la peste réside davantage dans les excès jansénistes que dans le Grand Saint-Antoine (lettre du 4 août 1720, in Correspondance de M^{gr} de Belsunce, 1911). Pendant une célébration, il dénonce « l'appel » dans son homélie, lie la

⁸⁶⁸ CF Bases Excel & Access, n°208.

⁸⁶⁹ CF Bases Excel & Access, n° 223.

⁸⁷⁰ CF Bases Excel & Access, n° 227.

⁸⁷¹ CF Bases Excel & Access, n°453.

peste au Jansénisme et utilise le contexte de panique pour attaquer ses adversaires ; l'affaire est même, pour lui, comme un gigantesque psychodrame.

Le tableau de Monsiau traduit une atmosphère miraculeuse, où la réelle compassion se conjugue à une rhétorique claire : faire de l'évêque de Marseille une figure charismatique, emblème des vertus d'héroïsme et de charité chrétienne. M^{gr} de Belsunce se mêle aux malades de toute condition pour "...recueillir leurs soupirs contagieux et empoisonnés tout comme si c'était de la rosée" (Pichatty de Croissainte, 1721, p. 93-94). Le Ciel semble être le recours, mais le climat reste menaçant et en appelle au repentir (geste du moine brandissant la Croix, dominante).

« *Malheur à vous et à nous ...* » débute le Mandement de M^{gr} de Belsunce du 22 octobre 1720. La médiation ecclésiale est représentée comme nécessaire, et la morale religieuse fait « *main basse sur la mort* », selon l'expression de Vovelle (1993). La peste qui accable la population souffrante était moins à redouter que le démon et le péché et la pastorale de l'Église offrait l'explication dominante et cohérente du fléau. La peste demeure inscrite "dans le grand mouvement de culpabilisation de la chrétienté occidentale" (Hildesheimer, 1993, p. 112).

Les personnages sont dominants dans cette composition de Monsiau, nombreux et partout, mais les gens d'Église sont presque aussi nombreux que les pestiférés. Le tableau peut se lire comme emblématique à la fois de la charité et du moralisme chrétien. Est-ce forcer le trait que de voir dans la scène centrale du premier plan, un peu décalée mais éclairée, une sorte d'évocation de l'image de la Sainte-Famille sur un lit de paille, dans les affres de la douleur mais secourue spirituellement par le prélat ?

Dans son journal Pichatty de Croissainte (1721, p 78-79) évoque ces auvents et ses tentes de fortune sous lesquelles des familles entières sont étendues misérablement sur un peu de paille, les uns poussant des cris déchirants, les autres implorant le secours divin, et d'autres encore "à l'esprit troublé par l'ardeur du venin qui les consume et les dévore". Monsiau a bien peint ici la charité en action du prélat en fonction des sources historiques et littéraires mais si "la mort a respecté ce nouveau Charles Borromée" (Pichatty de Croissainte, 1721, p. 95), les représentations comme celle-ci en ont élaboré la légende et offert à la mémoire et l'imaginaire marseillais un bienfaiteur de l'humanité.

Le XIX^{ème} siècle a le culte des Grands Hommes qui incarnent par leurs valeurs les villes dont ils sont natifs où dans lesquelles ils se sont signalés par leur exploit ; « *Marseille est la ville de Puget et de Belsunce, dans une moindre mesure du chevalier Roze* » (Bertrand, 1992, p. 80).

L'édification du symbole se poursuit dans un tableau de Gérard (**figure 93 & détail 35**) *Monseigneur de Belsunce pendant la peste de Marseille*, dans lequel il apparaît tout d'abord que cet artiste officiel auquel incombait de fixer les traits des Grands de l'Empire et de la Restauration, ne donne pas le premier plan à l'évêque⁸⁷². La toile de l'Intendance Sanitaire de Marseille met en scène la personnalité de M^{gr} de Belsunce. Pourtant son oeuvre est plus complexe que ne l'aurait été un portrait de celui-ci. Tout d'abord en raison, là encore, de la commande officielle (le 15 octobre 1824) de l'Institution qui envoie à l'artiste des gravures des oeuvres de Puget, de M. Serre et de David, avec lesquelles sa réalisation doit avoisiner, ainsi qu'un livre relatant les faits de 1720 (Pradié, 1989, p. 143).

Le sujet est donc fixé, la destination aussi et le peintre pourra mêler l'ordre et le pathos, mariage paradoxal si cher au romantisme français et à sa rhétorique. La narration historique est triomphante, comme les sujets héroïques en ces temps où l'on aime l'Histoire et ses épisodes les plus dramatiques. A Marseille, l'événement est suffisamment tragique pour échapper à l'anecdotique et constituer un mythe fédérateur. Un tel sujet faisait coïncider le thème de *l'exemplum virtutis* de la tradition classique et celui de l'illustration de la foi catholique, en faveur sous la Restauration.

Cette composition (déjà étudiée pour d'autres aspects précédemment) présente deux plans significatifs. A l'arrière, mais surélevé par les marches de l'Hôtel de Ville, le prélat, entouré d'échevins, distribue des pains, aumônes aux pestiférés. Sur ce même plan, le lieu, la présence des autorités politiques civiles et les bâtiments de la ville expriment le dévouement et les efforts conjugués du clergé et des instances laïques (municipalité et notables) pour faire face à l'épidémie, juguler sa mortalité et maintenir l'ordre public. Il est significatif qu'il n'y ait point de médecins représentés mais seulement les personnages symbolisant le pouvoir religieux et politique. Au XVIII^{ème} siècle, le pouvoir médical est impuissant. Au XIX^{ème} siècle la peste a reculé, a cédé en Occident à la lutte contre la mort et elle est réinterprétée à partir du modèle des épidémies de choléra (Hildesheimer, 1993).

L'arrière plan du tableau est donc le signe que l'ordre est là, soutenant la population, solide comme les édifices et les bâtiments du décor. La cité subsiste malgré les ravages et l'horreur. La figuration de la mère (voir précédente étude de ce poncif) au premier plan est traitée allégoriquement pour incarner la ville debout mais implorante. Mgr de Belsunce représente le seul recours possible et salutaire. Certes les autorités politiques sont d'une certaine façon présentes puisque le décor est celui de la Mairie et la police municipale entoure

⁸⁷² CF Bases Excel & Access, n° 227.

l'évêque. Mais ce réalisme ne domine pas ou alors seulement dans les traits du galérien réquisitionné, à droite (rappel de Gros ou de Géricault), comme le personnage sous la toile en lambeaux, sombre, en surplomb et menaçante, métaphore du fléau.

Le tout contribue à rendre cette allégorie à la ville de Marseille soutenant la détresse de la population, dramatique et presque emphatique. Edifiant sur l'héroïsme du prélat, le tableau porte sur la mort de la cité : « *Allégorie de Marseille malade* » (Pradié, 1989, p. 143). Reste que cette allégorie mêle le religieux au civil et traduit en partie un certain optimisme du XIX^{ème} siècle à l'égard des pouvoirs et des ordres agissants et efficaces ou du moins un espoir. Reste également qu'en ce début de siècle, le souvenir des exécutions révolutionnaires et des charniers de l'Empire que Gros peignit sans fard, leur mythologie obsédante dans la littérature, la terreur blanche après 1815 et le sentiment en soi morbide d'un monde sans Dieu ni stabilité politique contribuent à soumettre la mort à une imagerie qui tient aussi à sa réduction clinique tout en réaffirmant la croyance et sa nécessité. Ces éléments paradoxaux se retrouvent dans l'œuvre de Gérard au service du besoin de figure charismatique fédératrice.

Plus évidemment et simplement religieuse est la représentation de Gérôme⁸⁷³ une huile sur plâtre qui décore un mur de la chapelle de Saint-Jérôme, en l'église Saint-Sèverin de Paris, exécutée en 1857 (**figure 147**). Traité selon l'iconographie pieuse, le prélat au centre ne peut que prier et s'efforcer d'invoquer, au Ciel, les deux anges dont l'un tient le Sacré-cœur auquel l'évêque a consacré la ville et l'autre a rangé son glaive, signe de la fin du fléau et de l'ire divine. Les corps des pestiférés sont mêlés à ceux des suppliants, la présence des forçats au travail et le décor estompé mais reconnaissable ne laissent aucun doute du lieu et de l'événement. L'œuvre est intitulée : *Les Pestiférés de Marseille* comme pour identifier le dévouement remarquable de M^{gr} de Belsunce auquel ces pestiférés sont liés pour la postérité.

Ce dernier n'a ménagé ni ses forces, ni sa fortune ; dans l'imaginaire religieux, s'il a affronté la mort et défié le mal, s'il a été épargné enfin, c'est que le Sacré-cœur l'anime dont la dévotion s'est généralisée au cours du XIX^{ème} siècle. Les représentations du vœu de la peste se poursuivent après la première guerre mondiale, à Marseille, sur le tympan de l'église Saint-Martin d'Arenc et surtout par le décor de mosaïques et de vitraux de l'église du Sacré-cœur du Prado. L'iconographie s'est épurée, elle ne représente plus vraiment les pestiférés mais traduit davantage le souci jésuite de faire de Marseille la ville du Sacré-Cœur (Bertrand,

⁸⁷³ CF Bases Excel & Access, n° 226.

1992). Pour ses habitants, aujourd'hui, reste le passage et le rappel obligé par la statue⁸⁷⁴ de Mgr de Belsunce devant la cathédrale, s'ils veulent traverser la ville vers le littoral.

Le père Lauriol rappelait en 1920, que la peste de 1720 envoyée par Dieu fut aussi l'instrument de ses bontés en provoquant le développement du culte du Sacré-Cœur de Jésus à Marseille (Lauriol, 1920, p. 29), c'est-à-dire en proposant la possibilité d'inverser le désordre, par l'ordre symbolique. Mgr de Belsunce eut recours au Sacré-Coeur de Jésus pour combattre le fléau et c'est avec un peuple à genoux que le bon pasteur, en tête, arrête les progrès de l'épidémie. Le 22 octobre 1720, Mgr de Belsunce publia une ordonnance par laquelle il consacrait son diocèse au Cœur sacré de Jésus⁸⁷⁵, « ... le 1^{er} novembre 1720, après cinq mois de la plus affreuse contagion, l'évêque sortit à 10 heures de l'hôtel du président Le Bret comme une victime chargée des iniquités de son peuple et appelant sur elle seule tous les coups de la colère divine » (Lauriol, 1920, p. 91). Encore au début du XX^{ème} siècle donc, pour Lauriol (1920), mais incontestablement pour le XVIII^{ème} siècle, la peste de 1720 à Marseille incarne dans les esprits le châtement des désordres de la cité : mœurs trop faciles et licence déplorable de la population phocéenne, caractérisées par l'impiété, l'irrégion, la luxure, l'usure, le luxe excessif, l'impureté (Lauriol, 1920). Elle est prétexte exemplaire au discours religieux puisqu'elle se présente comme un châtement infligé par la colère et la justice divine. Mais elle est aussi l'occasion de se donner un nouveau culte et un nouveau héros.

Encore aujourd'hui à Marseille, à l'instar de Charles Borromée à Milan, l'action de Mgr de Belsunce continue à être commémorée. Sa statue devant la cathédrale de la ville, à l'entrée du vieux port, rappelle aux Marseillais qu'il incarne un recours spirituel pour la cité face aux malheurs.

L'épidémie représentée donne l'occasion d'exemplifier et d'entretenir la mémoire collective et nombreuses sont les villes qui ont assisté aux actes salvateurs (du moins spirituellement) des ordres religieux. Au sein du corps épidémique ils prennent part à la réalité mais répondent également à l'angoisse muette et à l'espérance des populations que le discours religieux nourrit et récupère à la fois.

⁸⁷⁴ Cette oeuvre, sculptée en 1853, est de Ramus.

⁸⁷⁵ *Recueil des mandements, ordonnances de Mgr l'illustrissime et révérendissime Evêque de Marseille faits pendant le temps que Marseille a été affligée de la Peste, 1721, Marseille, in Recueil sur la peste, B. 628, Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence.*

C – Les héros civils

Parallèlement aux héros religieux, la peste révèle des figures « laïques » qui cristallisent les projections des besoins populaires de protection et d'ordre sur les autorités et le pouvoir politique. Nous retenons deux de ces personnages emblématiques, construits par les représentations mais dont celles-ci traduisent des significations différentes, sur fond politique et idéologique : le Chevalier Roze actif lors de la peste de Marseille et Bonaparte, lors de la peste orientale de Jaffa à la charnière des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles.

C.1 – Roze : figure emblématique, sa construction dans et par les représentations, une trajectoire politique et des traces dans la mémoire collective

Le contexte de l'épidémie marseillaise n'est pas à rappeler ici, retenons seulement que, malgré un léger recul de l'épidémie au mois de septembre 1720, la peste frappe cruellement encore la population marseillaise : 400 morts par jour fin septembre, plus de cent morts par jour à la mi-octobre, encore une centaine de décès quotidiens à la fin d'octobre. A l'automne, Marseille est une "*ville morte*" (Carrière et al., titre, 1968). Nous avons relaté l'épisode de la Tourette (quatrième partie, I/A1), creuset de la tragédie en plein cœur du Panier. L'action héroïque du Chevalier sera le point de départ d'une construction légendaire, la postérité allait qualifier le Chevalier de « *grand pionnier laïque de 1720* » (Bertulus, 1880).

Nicolas Roze est né à Marseille le 15 février 1675, dans une famille de la bourgeoisie marseillaise⁸⁷⁶. En 1706, à Alicante il lève deux compagnies de soldats, alors qu'il est commandant de la garnison et que sa résistance fut héroïque, Louis XIV le fait Chevalier de l'ordre de Saint-Lazare, ordre hospitalier et militaire. Il semblait prédestiné à secourir les pestiférés, puisqu'en 1717, il est vice-consul à Modon (sur les rives de la Méditerranée, à deux cents kilomètres d'Athènes) où il lutte contre la peste qui sévit. Rentré à Marseille peu avant l'attaque du fléau, il est nommé Commissaire du quartier de Rive Neuve. Son frère, Claude Roze est Intendant de Santé. La participation civique et politique à la gestion de la peste dans la cité est, pour le Chevalier, naturelle. L'initiative de la Tourette n'est que l'action d'éclat d'une activité continue au service des citoyens.

Dans les textes qui en font état, son mépris du danger, sa résolution et son activité inlassable et efficace semblent être les caractéristiques du personnage (Imann, 1936) auquel

⁸⁷⁶ Les éléments de la présente biographie sont tirés de Henri Oddo (1899), *Le Chevalier Roze : campagne d'Espagne, 1707 ; peste de Marseille, 1720* Paris.

les autorités de la ville firent confiance. La légende l'a transfiguré, « ... *il semblait que la volonté indomptable, le sang-froid, l'humanité ardente et la charité réfléchie du chevalier lui assurassent une sorte d'immunité* » (Imann, 1936, p. 406). Ce qui importe ici n'est pas la véracité de ces propos, mais bien la puissance des représentations populaires et de l'héroïsation du Chevalier. Les artistes s'empareront de « *cet épisode héroïque digne de l'Antiquité* » (Pluyette, 1921) et contribueront à construire l'image d'un héros civil, mettant en relief sa détermination efficace et son geste de bravoure salvateur. Ils fixeront sur leurs toiles, confrontée à ces « *...cadavres accumulés, aux membres épars, et leurs chairs dissoutes par la pourriture* » (Fournier, 1777, p. 17), à cet amas prodigieux de corps renouvelant sans cesse la mort, la posture du Chevalier.

Les artistes-témoins de l'événement, Serre, De Troy rendront immédiatement célèbre et édifiant ce lieu et ce moment tragiques de la Tourette, le fonds terrible de cet enfer : entassement des corps, chaleur et putréfaction, impression épouvantable de saturation et d'impuissance. Dans la toile de Serre (**figure 148**)⁸⁷⁷ la ville et la cathédrale, à l'arrière plan, sont moins présentes que d'autres édifices publics dans ses deux autres compositions⁸⁷⁸ mais la topographie est précise : la façade maritime de la Tourette, le quartier populaire limité par La Major, le rempart côtier. De même chez De Troy (**figures 12 & 105**), les remparts au-dessus des rochers abrupts, et le fort Saint-Jean situent avec la même exactitude l'esplanade, représentée dans la direction opposée⁸⁷⁹.

Au centre des deux toiles, le Chevalier Roze est représenté à cheval. Dans une posture et une position qui indiquent la prestance, la détermination et le mouvement, il ordonne et organise le ramassage des cadavres. Il est accompagné des Echevins et des piquets de troupe, à l'angle des rues, encadrant et surveillant ces forçats, héros restés dans l'ombre. Dans l'espérance de leur liberté ils succomberont à la peste. Le Chevalier Roze est à visage découvert alors que les soldats et les forçats ont les visages protégés de linges sans doute imbibés de vinaigre. Son action dans chacune des toiles est énergique : il affronte la mort, défie le fléau et ses effets, son geste est impératif pour montrer l'emplacement des fosses improvisées.

Tout concourt dans ces deux toiles à valoriser l'acte du Chevalier, acte d'autant plus salvateur que le charnier à ciel ouvert est représenté sans concession aucune. On ne sait plus par endroits, s'il s'agit de linceuls, de tissus pestilentiels ou encore, par le jeu des traits et de la

⁸⁷⁷ CF Bases Excel & Access, n° 214.

⁸⁷⁸ Notamment l'Hôtel de Ville qui occupe plus de la moitié de la toile du Musée des Beaux-Arts de Marseille.

⁸⁷⁹ CF Bases Excel & Access, n° 215.

transparence, de chairs putrides et déchirées. Un discours religieux et un propos civique se conjuguent dans l'œuvre de De Troy ; l'émergence d'un héros laïque et militaire n'est pas contradictoire avec cet horizon théologique. L'artiste se conforme à l'opinion générale (du Pape Clément XI écrivant à M^{gr} de Belsunce, au D^r Boyer de Montpellier médecin de la marine à Toulon, en passant par un président au Parlement d'Aix en Provence, tous sont unanimes, Pluyette, 1921) et à la permanence des croyances religieuses et des peurs archaïques au sein d'une population durement éprouvée.

La composition peinte par De Troy conjugue, au sol, c'est-à-dire au plan de la réalité contemporaine, des représentations d'anatomies (vivants et cadavres, forçats...) d'un réalisme codé par les postures et les torsions des corps, avec au ciel, c'est-à-dire au plan intemporel et imaginaire, la présence d'anges aux corps spirituels dans des nuées menaçantes. L'axe vertical de la toile suggère la symbolique des deux mondes, temporel et spirituel, comme des deux sortes de créatures, terrestres et mortelles ou célestes et éternelles. L'ordonnement symbolique traditionnel est respecté.

Les toiles de Serre, de De Troy, les gravures de Thomassin et de Rigaud, celle de Beisson, *etc.* représentent des compositions larges sur la peste, sur ces places où les autorités sont entourées d'autres membres des institutions civiles ou religieuses ; les artistes suivants opéreront un choix de composition et le véritable sujet central des œuvres deviendra le héros lui-même. Il semble que les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles aient voulu fixer le souvenir et édifier les esprits, en glorifiant deux « grands hommes » : l'un religieux, Mgr de Belsunce ; l'autre laïque, le Chevalier Roze.

Ces figures emblématiques ne sont pourtant pas choisies au hasard. En 1720 à Marseille, beaucoup de responsables politiques et religieux avaient fui (Carrière, 1988, pp. 87-90). Outre les quatre échevins, M^{gr} de Belsunce et le Chevalier Roze sont restés présents réellement et dans les mémoires. Leur charisme procédera d'abord de leur présence efficace et de leur dévouement courageux, au service de la population et de l'ordre social. Ils restent en quelque sorte les garants de cet ordre et représentent les référents communs pour les populations bouleversées. Ils conjuguent gestion de la crise et orchestration symbolique du mal avec la nécessaire légitimation des pouvoirs.

Avec les représentations du XIX^{ème} siècle notamment, le légendaire de la peste prend forme. Ce qui se construit au fond dans la succession de ces productions artistiques sur trois siècles et régulièrement, c'est la « geste » du Chevalier, son destin épique. Certes l'horizon est toujours celui de la peste, mais le Chevalier est l'objet d'une sorte de zoom historique et artistique. Au point que l'une des gravures illustrant un ouvrage d'histoire marseillaise le

représente en tête d'une sorte de cortège funèbre, les pestiférés n'étant plus présents qu'entassés dans un tombereau (**figure 149**)⁸⁸⁰.

La consécration des mérites du Chevalier est attestée, le 23 août 1826, par une commande de l'Intendance Sanitaire faite à un peintre toulonnais, né à Marseille, Paulin Guérin. L'artiste construit une composition (**figures 32, 37 & 88**) dans laquelle le Chevalier est non seulement central, mais très rapproché à la fois des pestiférés et du spectateur⁸⁸¹. Un effet d'autant plus saisissant que, au milieu des corps à l'agonie et des cadavres comme autant d'occasion d'anatomies, à côté des forçats, dans une position dynamique et déterminée, le Chevalier Roze est descendu de cheval. Il soutient un corps de femme basculé, relâché, qu'il vient de soulever lui-même. Sans doute possible, le décor situe l'épisode précisément puisqu'il s'agit du Fort Saint-Jean, mais ce n'est visiblement pas sur le lieu que Guérin a mis l'accent.

Le moment peint ici est celui où, raconte-t-on, donnant l'exemple aux forçats qui reculaient d'horreur en débouchant sur la Tourette, le Chevalier comprend que « *l'heure est aux actes et non aux paroles* » (Pluyette, 1921). Descendu de cheval, il empoigne le premier cadavre qu'il rencontre et va le précipiter dans la fosse. Les galériens auxquels ce geste a rendu courage, se mettent à l'œuvre. Au reste, le Chevalier ne succombera pas à la peste malgré le risque pris, ce qui ajoutera une dimension exceptionnelle à sa gloire pour la postérité et la moralité sociale.

S'il s'agit bien d'un acte social, de la part d'un gentilhomme, correspondant à l'accent mis sur la désinfection et la liquidation des traces du fléau, il n'en demeure pas moins vrai aussi qu'au XIX^{ème} siècle on exemplifie le courage, l'audace et les qualités humaines de celui qui incarne la lutte contre la mort et le possible recul de l'épidémie. Il domine toute la scène représentée par Guérin, le visage grave mais déterminé. Torsions des corps masculins nus, études des pieds sous tous les angles, musculatures saillantes des forçats, palette des bruns et jeu de coloris des carnations, mouvement en cascade du cheval aux cadavres du premier plan, éclatement des postures des corps enfin, tout concourt à renforcer le pathétique. On retrouve l'image traditionnelle de la mère arrachée à son enfant mort. Elle-même est atteinte à l'aîne d'un bubon à proximité de la main du Chevalier alors que sa carnation et la posture lascive lui donnent une étonnante sensualité. Ce détail révèle à la fois l'outrage au corps, la délicatesse des lignes : l'horreur et la beauté mêlées (détails étudiés précédemment).

Le Chevalier Roze, en ces temps d'exception sort lui-même du cadre institutionnel : il est seul et apparaît comme le point d'ancrage d'une société désarticulée dans la tourmente

⁸⁸⁰ CF Bases Excel & Access, n° 492 / 261.

⁸⁸¹ CF Bases Excel & Access, n° 256.

épidémique. La peste est révélatrice, « ...elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie (...) et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eu sans cela (...) (elle nous rend à tous) l'équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus » (Artaud, 1964, p. 46-47).

Il est remarquable que la figure emblématique et charismatique du Chevalier Roze élaborée par les représentations successives ait survécu jusqu'au XX^{ème} siècle. Il semble même que Nicolas Roze soit devenu le symbole de cette gestion efficace des corps, au service des citoyens d'une ville où l'Administration sanitaire est fière de ses commandes d'œuvres d'art comme de son système. De fait, l'Intendance sanitaire a eu une politique consciente de mécénat autour du thème de l'épidémie, et a constitué un véritable Salon dans le bâtiment de la Consigne où semble s'être concentré le désir de représentativité des administrateurs (Mognetti, 1992).

Les œuvres d'art commandées sur la peste traduisent bien, à partir du XVIII^{ème} siècle, ce que Michel Foucault appelle le « bio-pouvoir ». Le XIX^{ème} siècle s'intéresse aux populations en général, et « la vieille puissance de la mort où se symbolisait le pouvoir souverain est maintenant recouverte soigneusement par l'administration des corps et la gestion calculatrice de la vie » (Foucault, 1976, pp. 183-184). Si le corps de la société devient le nouveau principe, on le « protège » par l'élimination des malades, le contrôle des contagieux, l'exclusion des déviants, etc. Bref, au travers de cette action sanitaire et sociale, de cette valorisation de l'efficacité, on peut lire les tableaux de peste du XIX^{ème} siècle à Marseille comme autant de représentations édifiantes de cette volonté d'agir contre la « Contagion » et de foi dans le progrès social et politique.

Dans ce contexte du culte des Grands Hommes et du Génie civil, c'est encore le Chevalier Roze et son exemplarité qui seront mis en scène par un Magaud⁸⁸², peintre officiel s'il en fut. Cette oeuvre⁸⁸³ illustre le moment d'une réunion de crise : dans l'Hôtel de Ville, sont rassemblés les autorités civiles et l'évêque de Marseille. Le Chevalier Roze domine la scène et indique par une ouverture le charnier de la Tourette qu'il va assainir. Dans une telle

⁸⁸² CF Bases Excel & Access, n° 262. Madame Marie-Paule Vial met en évidence dans son étude, *Antoine-Dominique Magaud : décorateur officiel*, (Les données de la création artistique, in Marseille au XIX^{ème}, Rêves et Triomphes, Musées de Marseille, RMN, 1992, p. 256-267) le rôle de l'artiste dans la cité au XIX^{ème} siècle et notamment l'importance de son oeuvre magistrale de décoration du Cercle religieux des Jésuites marseillais, en 1856. Ce travail au service de l'édification de la population s'achèvera en 1864.

⁸⁸³ Le tableau faisait alors partie de cet ensemble décoratif du Cercle religieux et inscrit non seulement la peste comme un épisode déterminant de l'histoire marseillaise, mais également de « l'histoire de l'humanité » qui en était le programme. (Marie-Paule Vial, 1992, p. 262).

perspective édicatrice des esprits, de démonstration des actes valeureux et nobles des hommes d'exception, à laquelle l'art officiel participe largement, on comprend le choix du personnage. Figure emblématique de cette période de la Restauration à l'Empire, le Chevalier prend un relief moral et civique incontestable.

La reprise par la gravure de la scène de la Tourette au XIX^{ème} siècle a donné lieu, notamment, à une scène retravaillée, dont les traits des personnages et le style caractérisent l'esthétique du dessin romantique populaire⁸⁸⁴. Elle participe de la construction emblématique qui devient ce référent des consciences qui fera que sur l'*Allégorie de la Peste* de Dandré-Bardon que nous avons étudiée, ce sont les armoiries des Roze qui sont présentées comme signes du « sauveur » (**figure 80**).

Une des dernières toiles sur l'épisode de la Tourette qui mette en scène Roze, date de 1911 (**figures 26 & 27**). Duffaud situe le Chevalier à la montée des Accoules⁸⁸⁵. Sous la Troisième République, les représentations de Mgr de Belsunce se sont raréfiées mais le Chevalier Roze fait encore l'objet d'un tableau à la fois respectueux de l'épisode historique et quelque peu imaginaire. Cette scène constitue, en quelque sorte, le prologue à l'épisode de la Tourette. L'artiste respecte la topographie de cette Montée des Accoules, dont le clocher forme l'arrière plan. Cette voie du quartier du Panier, cœur de la vieille ville, a-t-elle été empruntée par le Chevalier et ses forçats ? Ou bien n'était-ce pas la perception de l'époque (début XX^e siècle) de l'insalubrité du quartier qui y fait situer la peste par le peintre ?

Mais si la peste de 1720 n'avait pas épargné les secteurs modernes de la ville, ses quartiers anciens, pauvres et populaires avaient été le théâtre d'horreurs inqualifiables également. L'exactitude historique est louable, mais la vision de l'artiste, marquée par la mutation des mentalités, révèle autrement la vérité du vécu épidémique et de ses représentations. La peste, localisée par l'imaginaire surtout dans la vieille ville, correspond à une vision sanitaire ou hygiéniste qui associe maladie et puanteur, étroitesse des rues et promiscuité à contamination et dangerosité.

Au XIX^{ème} siècle, on lutte contre l'air vicié et ses miasmes comme contre l'habitat insalubre ; le choléra a remplacé la peste. Au début du XX^{ème} siècle, cette dernière n'est plus qu'un souvenir obscur (même si elle sévit encore en Asie et si elle revient sur Marseille en 1920). On ne peut que la représenter comme irrémédiablement liée au passé et aux lieux vétustes. Dans ce contexte, ce qui est réellement efficace et de premier plan, c'est l'action politique. Le tableau de Duffaud est, à cet égard, démonstratif : le Chevalier Roze, au centre,

⁸⁸⁴ CF Bases Excel & Access, n° 260.

⁸⁸⁵ CF Bases Excel & Access, n° 263.

d'un geste énergique, montre la voie aux forçats : assainir rapidement les rues, nettoyer de façon ordonnée et radicale la putréfaction. A l'arrière-plan encore, une procession de pénitents, dont le costume est étrange, peut être lue comme retraçant les gestes impuissants des religieux occupés au rituel alors que le héros laïque agit, lui, efficacement.

L'absence de cheval, monté ou à côté de Nicolas Roze dans les autres représentations, rend le héros plus proche encore de ses concitoyens, plus accessible, la composition du tableau, la posture du Chevalier valorisent d'autant plus son courage et son initiative. Le voilà figuré clairement en héros laïque et civil, fer de lance des valeurs d'efficacité et d'intervention politique d'une modernité encore optimiste, au début du XX^{ème} siècle. La maladie est devenue objet social et affaire sociale, donc politique. La peste apparaît comme une maladie passée ou exotique, en même temps elle a été intériorisée comme archétype du mal et de la mort dans l'imaginaire et la mémoire collective des Marseillais. Les représentations de la peste et particulièrement leur réitération au cours du temps ont valeur d'anamnèse : le souvenir prend la valeur d'une vertu civique.

L'écho du personnage s'est propagé dans de nombreuses productions : les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ont marqué la toponymie de la ville par la présence de Nicolas Roze, en érigeant son buste et sa statue⁸⁸⁶, en déclinant son portrait⁸⁸⁷, en multipliant les gravures, mais également de façon formelle et officielle en un hommage appuyé, en 1933⁸⁸⁸. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'art pictural ou graphique n'a pas représenté de façon récurrente les autres personnages appartenant aux autorités politiques de la ville, les échevins figurant seulement sur les œuvres de Serre parmi d'autres acteurs sociaux⁸⁸⁹.

L'édification du personnage du Chevalier et la construction de sa légende dans l'imaginaire marseillais sont également présentes dans la littérature, autre forme de mise en scène et en signes. Trois auteurs majeurs l'évoquent, à des titres différents. Dans une perspective romantique, *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand éclairent d'une lueur sombre et tragique l'épisode de la Tourette. « ...des corps, lesquels, exposés au soleil et

⁸⁸⁶La statue de Nicolas Roze se trouve sur la façade est de la Préfecture des Bouches-du-Rhône, érigée en 1865 (Isnard, 1933); Le buste de Nicolas de Roze, érigé lors de l'épidémie de choléra en 1885 à la suite d'une souscription publique, par J. Hughes, à l'origine se trouvait sur l'esplanade de la Tourette et aujourd'hui est au centre de la place Vivaux.

⁸⁸⁷ Gravure illustrant la plaquette du Dr. E Bertulus, *op. cit.*, 1880.

⁸⁸⁸ Bulletin Officiel du Musée du Vieux-Marseille, Numéros 14 et 15, par M. L. Robert Potet. Cette communication relate l'action du Chevalier, précisément, mais avec une emphase certaine. Evoquant l'exemplarité du geste par lequel il aurait soulevé lui-même le corps d'une femme pestiférée, au mépris de la contagion, « *ce trait de bravoure... l'élan est donné* », elle met l'accent sur l'efficacité probante de son acte : « *Une heure plus tard, la place était dégagée, les bastions, recouverts de chaux vive, refermés* ».

⁸⁸⁹ Pourtant, l'Échevin Moustier, par exemple, fit creuser lui aussi entre la Porte d'Aix et la Joliette trois tranchées pour inhumer les pestiférés, en Août 1720 (Mary Lafon, 1863).

fondus par ses rayons, ne présentaient plus qu'un lac empesté. Sur cette surface de chairs liquéfiées, les vers seuls imprimaient quelque mouvement à des formes pressées, indéfinies, qui pouvaient avoir été des effigies humaines. »⁸⁹⁰ La figure du Chevalier est celle d'un héros romantique aux prises avec un destin dramatique, une sorte d'incarnation du bien contre le mal, de la solitude de l'homme confronté au malheur.

Victor Hugo évoque rapidement dans *Les Misérables*⁸⁹¹ la descendance du Chevalier Roze, attestant par là sa célébrité au XIX^{ème} siècle. C'est encore à cette chronique de l'horreur que Stendhal fait référence, dans ses *Mémoires d'un touriste*⁸⁹².

Face aux désordres biologique, démographique et social, l'intervention du pouvoir « civil » se pose comme un recours salutaire et efficace pour une reconstruction « sociétale ». La peste est cette fois-ci gérée dans sa dimension sociale et pas seulement interprétée en termes eschatologiques. Alors que tout se déchire (les liens conjugaux, familiaux, hiérarchiques, commerciaux et même spirituels), face au délitement général, le « héros-citoyen », certes avant la lettre en 1720, mais en tout cas dans l'esprit, est à la fois le garant d'un ordre possible et le médiateur de celui-ci. Ainsi au XVIII^{ème} siècle, alors que se poursuit une réponse d'ordre théologique, la peste comme « anomie » va permettre l'instauration d'un nouveau type de société fondé sur l'ordre hygiénique, sanitaire et médical, le « bio-pouvoir » qui dominera à partir du XIX^{ème} siècle (Foucault, 1981 (1961) ; 1963 ; 1978).

Confronté à l'éclatement violent des solidarités communautaires (Hildeshleimer, 1993), le nouvel ordre va s'attacher à les reconstruire. Tout d'abord, par la détermination dans la lutte sanitaire, cette politique vise à sacrifier une partie de la population atteinte pour « préserver la partie saine » (par exemple, initiatives politiques sanitaires exécutées sur le terrain par les « corbeaux », puis par l'utilisation de forçats chargés de l'enlèvement des cadavres auxquels il arrivait de jeter dans les charniers des individus encore vivants⁸⁹³). Certes, les réponses politiques, les mesures sanitaires et administratives, la lutte contre la propagation de l'épidémie, ne sont ni nouvelles ni originales au XVIII^e (Panzac, 1986). Mais, la répression des pestilences ne devient véritablement efficace que lorsque la médecine affirme son autonomie par la construction d'un nouveau savoir et de nouvelles pratiques conjuguées à la vigilance efficace des pouvoirs politiques.

⁸⁹⁰ R. De Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, Œuvres, Quatrième partie, p.1430.

⁸⁹¹ V. Hugo, *Les Misérables*, livre sixième : *Le Petit-Picpus*, VII : *quelques silhouettes de cette ombre*.

⁸⁹² Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, 1955, J.J. Pauvert éditeur, pp.608 à 611.

⁸⁹³ Cf. Signoli *et al.*, 1998.

Du reste, les nombreuses représentations successives du Chevalier Roze confirmeront bien le rôle déterminant du pouvoir politique face au mal et la prédominance progressive de la volonté rationnelle du pouvoir. Dans les mentalités et l'imaginaire marseillais, Roze incarne l'efficacité et la responsabilité du pouvoir agissant. Il est le « fer de lance » de la collusion entre pouvoir politique et pouvoir des experts.

Le besoin de figures charismatiques est insistant lorsque les temps d'exception secouent les populations. Quelles soient laïques ou religieuses, ces figures emblématiques sont significatives des besoins humains symboliques. Elles cristallisent les espoirs, les valeurs et les sens attribués aux phénomènes incompris et menaçant l'ordre humain, en proposant des modèles et des références rassurantes. Elles redonnent également confiance en une humanité magnanime et capable qui se sait, par lucidité ou (et) persuasion idéologique, vulnérable et responsable sinon fautive.

Les saints, les prélats, les chevaliers et autres êtres d'exception ou construits comme tels, émergent en ces temps de peste comme émerge une inhumanité trop humaine. Leurs images fonctionnent comme signes de reconnaissance et d'appropriation du terrible. Elles participent à l'héroïsation des personnages distingués, ne sont pas seulement des témoignages de l'événement, ni l'exutoire des angoisses collectives de déréliction. Les représentations artistiques édifient les esprits et construisent la mémoire comme l'imaginaire collectifs. Sorte de *memento mori* des Marseillais, pour ces dernières œuvres, les représentations de la peste sont cathartiques, certes, mais sont aussi les ferments d'édification fédératrice du patrimoine culturel et identitaire de la cité.

C.2 – Bonaparte : inscription sacrée, thaumaturgie, récupération et propagande : peste et pouvoir politique

C'est d'une représentation particularisée d'un événement à sa récupération édifiante que l'on passe avec l'imagerie de Bonaparte en situation, lors de la campagne d'Orient. Avec l'édification de Bonaparte par l'imagerie de la peste, se joue à la fois une saisie du corps malade comme métaphore de l'altérité, et l'édification de l'image du général en passe de devenir empereur. Avec cet ensemble iconographique, autour de l'évocation de Jaffa, nous passons à une orientalisation qui ne tient pas seulement au courant esthétique du XIX^{ème} siècle, mais bien à une saisie de la maladie comme liée à l'Orient et au passé, demeurant pour

autant une menace pour les Occidentaux et offrant au général l'espace symbolique d'un geste hautement investi. Cet ensemble nous paraît donc significatif de trois investissements de sens attribués à la « chose » épidémique : le corps atteint comme figure de l'altérité ; le corps du pouvoir comme dominant le danger et la peur, comme capable de vivre l'épreuve qui le distingue, voire le sacralise ; enfin, le corps de la peste que l'on associe à l'ailleurs, à l'étranger, voire au sauvage.

La principale raison de la commande de ce tableau à Gros (1771-1835)⁸⁹⁴ peut être de l'ordre des aléas politiques : les rumeurs persistantes des britanniques qui accusaient Bonaparte d'avoir ordonné l'extermination de la garnison de Jaffa et de ses soldats contaminés. Cela dit, le choix d'une scène de peste pour se représenter comme l'héritier de la tradition thaumaturgique des rois n'est pas sans conséquence : la peste est encore une fois le lieu privilégié de l'Histoire, d'un tournant historique que Napoléon veut incarner, celui du compromis entre la royauté sans tyrannie et la République sans anarchie.

Quelles sont les circonstances de cette représentation à double titre, dans la mesure où d'une part elle met en scène un geste de Bonaparte sur le corps pestiféré sur fond de décor oriental, d'autre part, elle donne à voir ce geste qui lui-même participe d'une mise en signes des postures royales et inscrit son auteur dans l'héritage sacré ? Geste hautement symbolique, investi et théâtral.

Quelles que soient les causes de son déclin en Europe (hygiène publique et privée, remplacement d'une espèce de rats par une autre ou encore mutation du bacille, Mollaret, 1994), la peste n'est pas encore entrée, démasquée, dans l'univers des laboratoires en cette fin du XVIII^{ème} siècle et ce début du XIX^{ème} siècle. Le risque épidémique est toujours possible, mais il faut aller en Orient pour rencontrer la peste. Le souci de salubrité date du XVIII^{ème} siècle et sa traduction institutionnelle du XIX^{ème} siècle (en 1802 est créé le Conseil de salubrité de Paris ; Hildesheimer, 1993), mais, en 1799, durant la campagne de Syrie, l'armée de Bonaparte infectée ne peut pas encore compter sur le génie médical (Ducamp, 1937).

Peut-être, dans les esprits des membres du corps expéditionnaire, croyait-on pouvoir compter sur le génie des pouvoirs publics ou des puissants ? Bonaparte est-il au-dessus des simples mortels et de leurs dispositifs de protection (la quarantaine de Marseille dans les années 1790/1800) alors qu'il viole le système sanitaire préventif en 1799 lors de son retour triomphal d'Egypte pestiférée ?

⁸⁹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 304.

La peinture d'Histoire nous laisse ici un témoignage éloquent : Bonaparte se fit représenter parmi les pestiférés de Jaffa par J.A. Gros⁸⁹⁵ (**figures 33 & 150**). Cette représentation atteste la permanence de la réalité de la peste et de sa saisie comme mal par excellence, mal terrible que Bonaparte côtoie, affronte et domine en terre orientale. Le contexte esthétique fournit un certain nombre d'éléments pour comprendre ce tableau. Pour les artistes, le premier contact avec l'Orient réaliste eut lieu en 1798 lors de la campagne d'Égypte (Chastel, 1997). En esthétique, la fin du XVIII^{ème} siècle et le début du XIX^{ème} siècle mettent à mal l'idéal de noblesse formelle défendu par David et Gros (1771-1835) est élève de David. Le premier romantisme renouvelle la tradition davidienne par une extrême sensibilité (Chaudonneret & al., 1995) et Gros traduit l'épopée napoléonienne avec vérité et couleur. Delacroix voyait dans ses fresques historiques cette conjugaison rare de la force et de l'élégance, qu'il considérait comme le dernier terme de l'art. Les temps sont à l'historicisme et à l'édification de l'unité du présent et du passé national après les bouleversements de la fin du siècle. L'imagerie bonapartiste puis napoléonienne y contribue en construisant le mythe de Napoléon faisant bon ménage avec l'héritage de 1789. Le tableau de Gros, présent au Salon de 1804, année du couronnement de l'empereur, participe à cette sacralisation en mettant en scène un épisode de la geste napoléonienne.

Durant la campagne d'Égypte, la peste ravagea l'armée française et sema l'épouvante, au point que, pour reconforter les troupes, Desgenettes s'inocula lui-même la peste (tableau de Vasslard ; Mollaret, 1965, p. 49). L'épisode se passe à Jaffa, aujourd'hui un faubourg de Tel Aviv. Au début du mois de mars 1799, la ville est assiégée. Celle-ci est prise après deux jours et livrée au pillage, les prisonniers (3 000 environ) passés par les armes ou au fil de la baïonnette dans les jours qui suivent sur ordre personnel de Bonaparte. Avant Jaffa, la peste accompagne l'armée, elle est dominante pendant la campagne de Syrie et atteint sévèrement les troupes françaises. Sept à huit cents hommes en périssent. Le 11 mars 1799, Bonaparte, suivi de son état-major, vient visiter les hôpitaux. C'est cette scène qui est immortalisée par Gros. Le Médecin-chef de l'armée, Desgenettes dit, parlant de Bonaparte : *« se trouvant dans une chambre étroite et très encombrée, il aide à soulever le cadavre hideux d'un soldat dont les habits en lambeaux étaient souillés par l'ouverture d'un bubon abcédé . (...) Après le départ de Bonaparte, les pestiférés avaient expiré, à l'exception d'un ou deux que les Anglais ont dû trouver vivants »* (Las Cases, 1823).

⁸⁹⁵ L'histoire circonstanciée de ce tableau a été étudiée par H. Mollaret et J. Brossollet dans l'article intitulé : A propos des " pestiférés de Jaffa ", de A.J. Gros, Ausburg ; Jaarboeck, 1968.

L'artiste invente donc un décor oriental, une vaste architecture à arcades s'ouvrant sur la ville et la mer ainsi qu'une dramaturgie donnant au geste et à l'acte de Bonaparte toute leur ampleur⁸⁹⁶. Bonaparte est le commanditaire de cette oeuvre et veut, par là, détourner l'indignation provoquée par le massacre des prisonniers turcs froidement exécutés pendant deux jours⁸⁹⁷ pour réhabiliter son image.

« *Sous ces brûlants portiques* »⁸⁹⁸, au sein d'un lazaret improvisé aménagé en hâte dans un monastère arménien de Jaffa (Mollaret, 1965), malades et moribonds gisent à même le sol autour de Bonaparte. Une lumière intense baigne la scène où s'entremêlent les corps nus, les uniformes des soldats et les draperies des orientaux. Les postures (souplesse des attitudes orientales, prestance de la pose de Bonaparte, abattement et écroulement des pestiférés) et les couleurs contrastées conjuguent violence et sensualité, réalisme expressif et clarté du propos. Certes, le peintre évoque ici un Orient qui est avant tout un territoire de l'imaginaire romantique, et non une géographie précise, mais son souci réaliste (historique et pictural) produit une représentation du corps épidémique des plus saisissantes : le traitement des corps malades comme autant de suppliciés accentue la douleur, l'effroi et le désespoir (têtes détournées ou enfouies, mains tendues et suppliantes, écroulement des personnages au premier plan, chairs émaciées, maigreur et étirement des muscles...).

Ce ne sont plus ces « *corps euphoriques* », selon une expression de Roland Barthes (1982, p. 654), effigies d'une beauté idéale : le corps pestiféré n'exulte plus mais exhale son agonie et exhibe ses stigmates. Corps outragés de la souffrance et du pathos, corps de l'hécatombe aux pieds de Bonaparte debout et vaillant, au centre de la composition. Peu importe, au fond, quel fut effectivement le geste de Bonaparte. Les récits divergent, mais l'adéquation à la réalité historique ne fait pas la valeur d'un tableau (celui-la ou les autres) car l'oeuvre fait sens quelle que soit la véracité de l'anecdote.

De face, la tête et le regard tournés vers un malade et comme l'examinant, le Général, héros romantique, touche le pestiféré sous l'aisselle à l'emplacement du bubon. Si le contact avec le corps atteint ne semble pas choquant mais rassurant (Boëtsch, 1996) à une époque où les débats sur la contagion épidémique et les causes de la peste s'inscrivent dans la conviction que la mort peut reculer, cette manière évoque incontestablement celle des Rois

⁸⁹⁶ Vivant Denon, directeur général du Musée Central des Arts, fait part du succès de cette toile au Salon dans une lettre à Napoléon alors en Allemagne.

⁸⁹⁷ Chateaubriand verra dans la peste une punition céleste infligée pour la violation des droits de l'humanité. Le fléau, ici encore, serait la réponse à la barbarie et à l'injustice des hommes (Mémoires d'Outre-Tombe, Liv. XIX, Chap. 16).

⁸⁹⁸ Lors d'un banquet offert à Gros (le 3 Vendémiaire), Girodet lut un poème de sa composition dans lequel figure cette image (Mollaret & Brossollet, 1968).

thaumaturges guérissant les écrouelles (Bloch, 1983). Le geste est symbolique (position des doigts et de la main proche de la codification d'un « *pantocrator* ») et traduit la volonté de Bonaparte d'appartenir à l'ordre des puissants, au pouvoir surnaturel : il est geste d'inscription dans la lignée souveraine pour se légitimer par la tradition symbolique.

Dans les esprits du XIX^{ème} siècle, la peste est encore perçue comme une force destructrice terrible au point que son origine et sa cause première sont encore saisies sinon comme surnaturelles et transcendantes, du moins comme mystérieuses. Pour Bonaparte, c'est l'occasion de montrer que le pouvoir du puissant, en gloire, est lui aussi surnaturel : il ne soigne pas, il touche et guérit ou tout du moins échappe à la contamination. La construction du héros, en temps et lieu de peste à partir du geste magique qui le qualifie, s'inscrit dans l'édification idéologique des populations terrifiées et crédules.

Il ne s'agit pas ici de la construction de l'image charismatique d'un héros religieux (comme M^{gr} de Belsunce à Marseille) ou sanctifié (Saint-Roch et Saint-Charles Borromée) mais de celle d'une figure sacralisée du pouvoir politique et civil. Ce n'est pas seulement le dévouement de Bonaparte ou son courage et sa magnanimité qui sont mis en relief ici, mais essentiellement son invulnérabilité et sa toute puissance thaumaturgique. On touche à l'imagerie complexe et chargée de merveilleux : celle des Rois de France parés des attributs de la divinité chrétienne. Son pouvoir miraculeux, le roi le tient de Dieu : d'ailleurs les rois sont institués de Dieu et sacrés (Goubert & Roche, 1984). Bonaparte ne l'oublie pas lorsqu'il touche le malade.

Au temps de la monarchie, tout un cérémonial et une liturgie permettaient au roi de se mêler vraiment à son peuple et sa présence physique apaisait tous les troubles. Dans cette représentation également, le geste évoque un rituel : « toucher » le pestiféré en une nouvelle version du baiser au lépreux (Hildesheimer, 1993), c'est le privilège de l'élu, de celui que le mal n'atteint pas, soit parce qu'il tient sa puissance d'ailleurs (du divin), soit parce qu'il est en grâce, soit encore parce qu'il est un être d'exception par ses actes glorieux. Dans cette récupération idéologique sont exposés d'une part, le souci de Bonaparte de sa légitimité par l'inscription dans la tradition historique du pouvoir suprême et d'autre part, l'affirmation d'un regard compatissant mais optimiste face à l'épidémie propre au pouvoir postérieur à l'Ancien Régime.

La perspective dominante du moment n'est plus celle du salut mais celle du progrès qu'il soit politique, social ou scientifique. Bien qu'aucune explication rationnelle et thérapeutique performante ne soit fournie par la science médicale jusqu'aux années 1880 (Hildesheimer, 1993), les temps sont à la sécularisation alors que les représentations

religieuses ne fondent plus l'organisation sociale pas plus qu'elles ne suffisent à expliquer voire à justifier le fléau. Pour autant, l'époque sacralise toujours ses héros et ses valeurs comme les esprits nourrissent toujours des peurs génératrices de crédulité et de panique. Le symbolique demeure le plus puissant moyen d'en imposer et de s'imposer.

La « visite » de Bonaparte est également signe d'un regard extérieur porté sur les pestiférés, regard qui objective le corps de l'autre, du malade, alors que l'on est sain et vif (Boëtsch, 1995). Le corps de Bonaparte, figuré, est un corps digne, en posture élégante, un corps énergique et actif dont l'allure et la pose disent la puissance et l'équilibre. A l'opposé, les corps atteints et notamment celui qu'il touche, sont efflanqués, presque totalement nus, faibles corps des victimes, presque corps exotiques, l'orientalisme romantique des traits en accentuant les saillies.

Le pouvoir politique et charismatique s'allie à celui de la raison observatrice. Nous assistons à une mise en scène quasi-clinique (Foucault, 1972), Bonaparte désignant les stigmates du mal. Du reste, le pestiféré lève le bras pour montrer son bubon axillaire, se prêtant naturellement à l'observation médicale. La mise en images positiviste de la maladie prendra son essor au XIX^{ème} siècle dans le « *but manifeste de marquer les individus* » (Boëtsch, 1995, p. 35) et de traiter les corps. Ici, symboliquement, entre Bonaparte et le pestiféré, Gros place Desgenettes, médecin-chef de l'armée d'Orient. L'image est alors un curieux mixte entre la mise en scène rituelle de la magie thaumaturgique du geste et la mise en scène clinique, soucieuse d'examen du corps.

L'arrière-plan sombre, le clair-obscur, le relief que le contre-jour donne aux malades, mettent en valeur l'action de Bonaparte : le courage certes, la puissance surnaturelle aussi. Car bien que cette composition ne soit pas une scène religieuse, l'allusion au religieux est évidente. Le caractère d'« arrêt sur image » de la scène, suspendant le geste sur lequel tout concourt à focaliser le regard, le choix de la représentation du « moment » miraculeux (qui renvoie aux allusions traditionnelles dans la peinture religieuse de ces moments du Christ et des saints soignant par imposition des mains ou accomplissant des miracles), construisent la résonance de cette scène « historique » mais aussi « transhistorique » d'une certaine façon.

La tradition se conjugue ici à l'histoire, le temporel à l'intemporel. D'autant que le rappel, dans les mémoires, aux images de Louis XI et de son rapport à la peste comme les commandes fréquentes des Bourbons de peinture de peste (en 1761 encore par Louis XVI, selon Boeckl, 2000, p. 141) ont tracé la voie. Bonaparte est ici en pleine action surhumaine, son image vient s'inscrire dans le creux de celle des saints et des rois guérisseurs. Certains chercheurs ont même suggéré qu'il puisse s'agir d'une référence à la posture de l'Apollon du

belvédère, rapporté à Paris (Boeckl, 2000, p. 141) ce qui non seulement flatterait l'empereur, mais serait aussi une référence au pouvoir médical du dieu grec et à son rayonnement glorieux⁸⁹⁹.

Par ailleurs, sur un autre plan, le regard et le geste de Bonaparte désignent l'autre que tout oppose : sa culture, son statut, son état physique et moral autant que social. Cette altérité radicale permet au général Bonaparte de construire une part de son identité par une démarche politique (la visite aux malades) reposant sur une attitude nouvelle face à la maladie : quelque chose est à faire et qui peut être fait. Dans une telle figuration on peut lire les prémisses d'un regard objectif et cognitif sur le corps alors que le malade de l'Ancien Régime n'apparaît que comme « moribond » ou « pécheur » et jamais comme un personnage social identifié comme malade, catégorisé cliniquement.

Pour autant, toujours pour rassurer l'armée, Bonaparte demandera que l'Institut d'Égypte déclare solennellement la peste intransmissible, parce que la raison politique doit l'emporter sur le discours scientifique⁹⁰⁰. D'ailleurs, sur la toile de Gros, Desgenettes détourne son regard du malade montrant ainsi que, pour le peintre, la peste, symbolique, est l'affaire de Bonaparte seul⁹⁰¹. A partir de la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle et au cours du XVIII^{ème} siècle, la représentation de l'épidémie se construit en échappant à l'interprétation métaphysique du mal et de la maladie pour devenir l'objet du discours de la médecine qui se donne dans une dimension objective et que nous recevons comme positive (Foucault, 1972). Certes, Bonaparte identifie et stigmatise le malade comme tel en désignant le bubon, mais n'aura d'autre recours que de laisser enfermés et être exterminés ces malades, victimes toujours et fautifs peut-être encore.

Le discours moral et politique prend le relais du religieux (Hildesheimer, 1993) et le pouvoir tentera de protéger le corps social par l'enfermement, la quarantaine, l'hygiénisme et la préoccupation de l'état de santé des populations. Ces tendances ne sont pas toutes modernes puisque les lazarets et les quarantaines contre la peste datent de la fin du XIV^{ème}

⁸⁹⁹ Christine Boeckl fait état de ces interprétations sans références précises à leurs auteurs, que, pour notre part et dans nos recherches sur cette peinture, nous n'avons pas rencontrées ; mais cette remarque paraît très plausible, dans la mesure où les scènes de peste figurant les références à Apollon existent bien et sont relativement fréquentes dans la littérature.

⁹⁰⁰ Cette précision se trouve notamment dans la troisième édition de *L'histoire médicale de l'armée d'Orient* parue en 1835.

⁹⁰¹ Mollaret et Brossollet (1968) rapportent que Friedländer dans un article paru dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1941, pp. 139-141 se risque à affirmer l'intention de Bonaparte de se placer délibérément dans un statut de grand intercesseur invoqué contre la peste, comme Saint-Roch ou Saint-Charles Borromée. Ces auteurs confirment cette thèse en remarquant que Goldsmith dans *L'histoire secrète du cabinet de Napoléon et de Saint-Cloud* paru à Londres, en 1814, rapporte un projet de fixer un Saint Napoléon dans le calendrier à la date du 16 août, fête de Saint Roch.

siècle à Venise où les autorités prirent des mesures de lutte collective et édictèrent des règlements pour maintenir l'ordre et assainir la cité (Morachiello, 1979). Si la peste s'est retirée d'Europe, en 1804, elle reste suffisamment présente dans la mémoire et l'imaginaire collectifs pour être récupérée idéologiquement. La toile de Gros l'atteste en n'ayant plus vraiment pour sujet « la peste » mais l'exemplarité d'une posture face à celle-ci et à son mythe. Au fond, cette œuvre se place dans une veine tridentine, non dans son contenu, mais dans sa fonction. Les temps ont changé, mais la peste demeure le paradigme de l'épidémie, du fléau terrible et, par là, s'offre comme prétexte et faire valoir pour Bonaparte. Ceci explique la conciliation paradoxale entre l'aspect magique et surnaturel du geste du pouvoir et son aspect réaliste et positiviste.

Une simple lecture du traitement des corps pestiférés (visages et postures) dans ce tableau - donnant à voir la fièvre, la stupeur et l'abattement, la célérité de la maladie figeant les gestes, l'abandon à l'agonie et les cadavres - qui révèle l'horreur et l'hécatombe, le tragique cortège des maux, n'est pas suffisamment pertinente pour rendre compte de la polysémie du discours pictural. En quelque sorte, celui-ci traduit l'ambiguïté des liens que les Occidentaux imaginent entre peste et Orient.

Ainsi, les corps atteints des soldats de l'armée française sont incontestablement orientalisés (à l'exception toutefois d'un officier agonisant, pâle et vêtu) par des traits émaciés, par des manières de vêtir les corps en les drapant et en leur donnant des attitudes souples et abandonnées qui évoquent celles des autochtones. Cette identification du corps pestiféré comme corps oriental induit un lien de causalité entre l'oriental et la contamination. L'autre est agent du mal, au moins autant que victime. Le mal c'est l'autre, dans une représentation de l'altérité stigmatisée.

C'est ainsi que dans le chant VII^{ème} de « Napoléon en Egypte » de Barthélémy & Méry⁹⁰², la campagne d'Orient inspire aux poètes des vers dont le romantisme exacerbé se conjugue à la fantaisie révélatrice des mentalités xénophobes. Ils attribuent l'apparition de la peste à une véritable stratégie de guerre bactériologique.

« (...) *Trois mille musulmans descendent en silence,*

(...)

« *Par l'ardente agonie un moment ranimés,*

« *Ils s'élancent tous nus sur nos soldats armés;*

« *Sur ces corps enlacés par d'horribles étreintes,*

⁹⁰² Cité par Mollaret & Brossollet, 1968.

« *D'une bouche fétide ils laissent les empreintes,*
« *Et leur sein dilaté par un dernier effort ,*
« *Dans le sein de leur proie ensemence la mort... »*

On retrouve la perception ambiguë de l'Orient par les Occidentaux : celle d'un espace à la fois archaïque, dangereux et onirique. La représentation de l'Orient éternel avec ses vertiges, ses dangers, ses charmes et ses miasmes est mise en scène, comme le jeu d'attraction-répulsion qu'il provoque. L'exotisme des êtres et du décor évoque la peste comme maladie située à la fois dans un ailleurs et dans un passé. Sa permanence en Orient s'oppose à sa disparition en Occident, comme l'immobilisme oriental s'oppose au progrès occidental et à sa mission civilisatrice, scientifique et conquérante, selon les stéréotypes des discours occidentaux. La peste est ici la métaphore de l'immobilisme.

La mise en scène de cette exemplarité face à la peste et à son mythe, au point que Girodet (Mollaret & Brossollet, 1968) évoque Bonaparte comme une apparition miraculeuse :

« ... *Mais un héros paraît : aussitôt sa présence*
« *A ces cœurs abattus a rendu l'espérance ;*
« *Il soutient leur courage, il calme les douleurs ;*
« *Leurs yeux reconnaissants vont se mouiller de pleurs.*
« *C'est peu : lui-même encore de sa main intrépide,*
« *Au péril de ses jours touche leur mal fétide ;*
...
« *Qu'on a vu s'y montrer un ange tutélaire. »*

L'image d'Epinal⁹⁰³ représentant la scène, celle du débarquement de Bonaparte⁹⁰⁴, comme les esquisses et les autres œuvres⁹⁰⁵ sur le même moment exemplifié, participent de cette édification de l'empereur. Le discours officiel voulu par Bonaparte stipulait que la contagion n'atteignait que les individus déjà malades, affaiblis, manquant de courage et en proie à la peur. Les échos des croyances passées sont indéniables mais, surtout, la récupération idéologique s'effectue sur les mêmes schémas de pensée (ou d'absence de pensée, plutôt) dominés par la crainte et les projections. Le texte du catalogue du Salon de 1804 où la toile de Gros triomphe précise que l'acte de Bonaparte eut un effet déterminant sur le moral des soldats ; il est saisi comme un défi à la mort ayant eu des pouvoirs guérisseurs.

⁹⁰³ CF Bases Excel & Access, n° 386.

⁹⁰⁴ CF Bases Excel & Access, n° 385.

⁹⁰⁵ CF Bases Excel & Access, n° 546 & 298 & 175.

Desgenettes qui s'est lui-même inoculé la peste était pourtant inquiet et fort réticent sur la nécessité de prolonger cette visite historique dangereuse.

Force de l'image et de son effet d'immédiat, sentiment d'assister à la scène en direct, qualités esthétiques de l'œuvre, orchestration très pensée de l'ensemble : tout en adhérant aux stéréotypes des scènes de peste, Gros a offert une composition orientaliste qui accompagne la saisie de la peste dans les mentalités du XIX^{ème} siècle.

Le corps épidémique ainsi représenté incarne une altérité radicale : celle de l'autre étranger (dans l'espace géographique et culturel) et celle de l'autre anachronisme (dans un temps dépassé). Tout se passe comme si cette altération des corps traduisait cette altérité de l'Oriental, comme si cette altération là n'était plus possible pour l'Occidental.

Les représentations édifiantes qui construisent les figures emblématiques font de la peste cet espace privilégié de l'exemplarité, parce que lieu et moment exceptionnels de crise, théâtre biologique et social propice à toutes les constructions religieuses, idéologiques politiques. Les grandes catastrophes, du XVIII^{ème} siècle (tremblement de terre de 1755 à Lisbonne, par exemple, rendu célèbre par son usage dans la littérature par les auteurs des Lumières en France) au XX^{ème} siècle, sont un terrain privilégié de la lutte contre l'incrédulité (Blackstone, 1975, pp. 72-73), comme elles sont des occasions de jouer sur les peurs (Bardon & al, 1988) et les héroïsmes divers qui nourrissent la *doxa*, les sensibilités et l'imaginaire collectifs.

Creuset du malheur collectif, du réel pathologique et social, de l'investissement symbolique et des occurrences de sens attribué aux événements, les représentations des corps de la contagion témoignent, expriment, donnent à voir et produisent ce réel humain de la crise épidémique. Autant de configurations d'épreuves collectives attestant de l'indétermination, de l'insécurité, de l'ampleur des dégâts causés par la peste, de ses désordres et de ses hécatombes, comme des projections à teneur eschatologique et/ou savantes voire scientifiques, des figures générales de la mort, du mal, de la maladie, ne sauraient donner lieu à des simplifications d'analyse et d'interprétation de résultats.

Reste pourtant à clarifier les variations évolutives et les paradoxes au sein de ce champ représentatif, les conjugaisons et les échos, comme les traces persistantes, qui construisent la complexité des images des corps de la contagion.

PARTIE V : Du modèle de lecture et de sa pertinence (Discussion)

L'analyse des représentations iconographiques en a déterminé les caractéristiques et les significations iconologiques en conjuguant le réel pathologique, le réel social, l'imaginaire et le symbolique de l'épidémie. Force est de constater que ces dimensions rendent denses et complexes les images des corps de la contagion.

Cette complexité tient, tout d'abord, aux variations évolutives et aux paradoxes de construction des représentations, à leur relation aux crises épidémiques historiques effectives (correspondances ou anachronismes) comme aux traces laissées dans les mémoires et l'iconographie elle-même nourrissant la production et sensibilisant les esprits.

Elle tient ensuite aux permanences de significations, de perceptions et d'interprétations du phénomène épidémique que les représentations iconographiques rendent lisibles : nous avons mis en évidence les récurrences iconographiques que nous considérons comme symptômes anthropologiques, dans la mesure où elles traduisent les caractéristiques des réactions et des investissements de sens donnés à la peste. Les récurrences ne sont pas tant (pas seulement) d'ordre quantitatif que symbolique, ce qui nous autorise à parler de permanence signifiante.

Enfin, la compréhension de cette complexité et de cette densité sémantique au travers de notre typologie dynamique permet de mettre en évidence les schèmes sous-jacents et les équations signifiantes qui construisent les représentations comme les prismes de confrontation des hommes à la maladie, au mal, à la mort.

Reste que cette complexité et cette richesse des représentations iconographiques sont elles-mêmes symptomatiques de la valeur fondamentale et fondatrice de la peste, comme son vécu et ses représentations le sont de sa valeur anthropologique. Certes, chaque époque a sa « maladie » spécifique qui incarne aux yeux de ses contemporains le mal, de par sa fréquence et le danger qu'elle représente, mais surtout parce que, de diverses façons, elle matérialise les conditions de vie, les conceptions de l'existence et les valeurs du moment (Herzlich & Pierret, 1984). Mais s'agissant de la peste, nous pensons que ce statut et cette réalité, cette historicité, ne sont pas exclusifs d'un caractère anhistorique, plus fondamental.

I - Variations évolutives et paradoxes des constructions (anachronismes et traces ?)

Les images sont des discours en soi et procèdent aussi de discours représentatifs d'ordres différents qu'elles articulent entre eux de façon paradoxale parfois, en fonction de l'évolution du réel pathologique et social. Les représentations, parce qu'elles articulent les expériences individuelles, collectives et les modèles sociaux dans le mode d'appréhension du réel de *l'image-croyance*, avec tonalité affective et charge irrationnelle (Laplantine, 1989, p. 298), présentent des contenus paradoxaux en ce qu'ils font coïncider des savoirs, des croyances, des opinions que la raison logique considérerait comme contradictoires ou anachroniques. Les conjugaisons de discours font de ces représentations iconographiques du corps épidémique des unités figuratives complexes.

A - Les conjugaisons de discours représentatifs (dans les constructions représentatives)

Trois formes de conjugaisons articulent les discours religieux, scientifiques (ou savants), pragmatiques et politiques, et plus généralement, les modes symbolique et réaliste. Ces tissages ne se font pas sans tension entre rationnel et irrationnel, civil et religieux, formes allégoriques et figurations réalistes au sein des mêmes représentations.

A.1 – Conjugaison du religieux et du scientifique

Cette conjugaison existe, nous l'avons vu dans nos analyses, au sein de plusieurs œuvres. Nous avons choisi de retenir ici une œuvre emblématique de ce point qui constitue une sorte de focale des représentations, présentant de plus l'intérêt de réunir trois gravures sur le sujet de la peste.

L'effort de rationalisation de la maladie et de ses causes transparaît en effet dans une œuvre du XVIII^{ème} siècle particulièrement révélatrice de la coïncidence de deux discours que l'opinion commune aujourd'hui trouverait contradictoires, mais qui exprime une tradition selon laquelle la science se place encore sous les bons auspices de l'Eglise et où la philosophie vient cautionner le souci scientifique et moral. Au fond, l'inscription dans le dialogue, parfois houleux, entre religion et science, pour un texte savant de 1732-1737, n'est pas originale, ce débat existe depuis la Renaissance. Mais, ce qui est remarquable dans *La Physique sacrée* de Jean-Jacques Scheuchzer, c'est qu'il s'agit d'un ouvrage d'histoire naturelle déclaré comme tel, enrichi de figures en taille douce par Pfeffel et constituant une

entreprise des Lumières sur les Saintes Ecritures : le sous-titre « Histoire naturelle de la Bible » est, à cet égard, édifiant.

Scheuchzer est docteur en médecine, professeur de mathématiques à Zurich, membre de l'Académie Impériale des Curieux de la nature, et des Sociétés Royales d'Angleterre et de Prusse (ses titres sont explicitement formulés dans la page de titre de l'ouvrage publié à Amsterdam). Sa *Préface* situe la connaissance dans une perspective pragmatique, elle doit servir à l'action pour satisfaire les besoins de la vie, mais aussi et plus essentiellement à « *la Pratique et à la Piété* ». La science doit répondre à notre curiosité, aux nécessités, mais également être un « *aliment, non à l'esprit seulement, mais à la volonté et au cœur* » (Scheuchzer, 1732-1737, Préface, I).

Le souci d'exactitude du discours et des représentations iconographiques qui l'accompagnent, à valeur pédagogique (les *Figures* destinées à enrichir et préciser, expliciter et clarifier), fait écho au souci théologique et religieux. Critiquant les ouvrages précédents le sien, Scheuchzer écrit « ... *il ne s'en trouve aucun qui représente la Nature d'une manière digne du Créateur, ni qui exprime fidèlement les objets dont il est parlé dans les livres saints* ». Une déclaration d'intention claire anime la Préface : « *ce travail a pour but la Gloire de Dieu, mon salut, et celui de mes lecteurs...* » (Scheuchzer, 1732-1737, Préface, II & III).

Cette *Physique sacrée* semble s'inscrire dans une veine religieuse qui paraît un peu naïve par rapport aux textes des grands théologiens ou à ceux des philosophes des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles qui se sont intéressés aux maladies et aux phénomènes physiques, de Descartes et de Gassendi, de Malebranche et Pascal ou Leibniz aux théoriciens des Lumières chez qui les articulations entre foi et savoir, respect de la religion et prudence, vérité révélée et vérité élaborée par la raison sont plus complexes, fondamentales et qui n'auraient pas écrit cette formule à la fois éclairant l'entreprise de Scheuchzer et définissant d'après lui la philosophie : « *La Révélation n'exclut point la Raison... c'est cela la philosophie... faire un meilleur usage de ce que Dieu nous a donné* » (Scheuchzer, 1732-1737, Préface IV & VIII). Il s'agit d'une formule relativement naïve et faisant jouer à la philosophie le rôle de caution du souci moral et scientifique ; la conciliation entre foi et raison n'est, en soi, ni nouvelle, ni originale depuis longtemps en ce début du XVIII^{ème} siècle, mais parler de « Révélation » engage un propos religieux qui ne répond pas seulement à une mesure de prudence.

Au reste, Scheuchzer commente les textes bibliques en choisissant les passages qui mettent en jeu la nature. Nous avons relevé onze références directes à la peste dans la table de

l'ouvrage⁹⁰⁶, liées aux épisodes bibliques connus référant à l'épidémie et qui font l'objet de commentaires dans le texte où le thème de la peste est donc le sujet principal. Trois d'entre elles sont accompagnées de figures gravées⁹⁰⁷ dans un ensemble de planches dont l'auteur nous dit qu'elles constituent des « *Figures naturelles* » prises « *dans les Cabinets les plus célèbres d'Europe* » (Scheuchzer, 1732-1737, Préface VIII).

La planche DLIX s'intitule « *La Peste* » et correspond au Psaume XCI, v. 3, 5, 6. Elle est sous-titrée « *Pestis laqueus* » (t. VII, g. 34)⁹⁰⁸. La nature de l'ouvrage et de l'illustration nous invite à nous arrêter sur le texte du psaume, tel qu'il est traduit :

« *Parce qu'il m'a délivré lui-même du laqs (piège) des chasseurs, et de la mortalité malheureuse.*

« *Vous ne craignez rien de tout ce qui effraye durant la nuit, ni la flèche qui vole durant le jour.*

« *Ni les maux que l'on prépare dans les ténèbres, ni les attaques du démon du midi.* »⁹⁰⁹

Scheuchzer commente le psaume en interprétant notamment les différents maux dont il parle : ils « *peuvent s'appliquer, comme on le fait d'ordinaire, à divers genres de misères et de calamités auxquelles nous sommes exposés dans la vie et aux tentations mêmes du Démon ; mais surtout à la peste, qui n'est pas décrite ici selon la physique et la médecine, mais seulement par ses ravages et ses effets* » (op. cit. p. 34). David en effet la compare au « *laqs du chasseur* », dans lequel les oiseaux ou autres animaux se trouvent piégés, sans s'y attendre et sans l'avoir prévu. Par analogie, Scheuchzer écrit que la peste surprend les hommes qui tombent dans ses pièges sans le savoir. Du reste, il constate que « *cette cruelle meurtrière attaque et détruit tout, même les plus sains et les plus robustes, sans distinction d'âge, de sexe, ni de rang* » (op. cit. p. 34). On ne saurait être plus clair sur la nature de la mortalité par peste et les caractéristiques que les chercheurs contemporains ont mises en évidences (Signoli, 2002).

Est-ce à dire alors que Scheuchzer ne prend le texte biblique que comme prétexte à discours savant, voire à faire l'état de l'art en matière de connaissance des épidémies au XVIII^{ème} siècle ? Nous ne le pensons pas dans la mesure où il s'attache à montrer la vérité du texte biblique, les remarquables concordances entre les métaphores du texte et la réalité

⁹⁰⁶ Respectivement : II, b. 50-51 ; b. 52 ; b. 54 ; b. 69 ; III, c. 130-131 ; c. 136 ; IV, d. 69 ; d. 157 ; V, e. 148 ; VII, g. 34 ; g. 35.

⁹⁰⁷ CF Base Excel & Access, n° 518 & 519 & 520.

⁹⁰⁸ CF Base Excel & Access, n° 518. Le terme « *laqueus* » qui signifie lacet, filet, chaîne, piège est ici traduit par le terme « *laqs* ».

⁹⁰⁹ C'est nous qui soulignons.

épidémique telle que son époque la constate et l'a vécu ou la connaît. Que son entreprise lui permette cet état de l'art ne fait pas du texte biblique une simple occasion : il affirme une adéquation entre vérité révélée et vérité élaborée à partir de l'observation empirique, expérimentale et théorisée.

Ainsi, après avoir effectivement constaté que cette mortalité par peste est réellement terrible (elle « brise » et « détruit » selon les termes hébreux que les Septantes traduisent par « λογος παραχώδης » - parole âpre-), Scheuchzer voit une correspondance entre les flèches et les attaques soudaines de la peste, les ténèbres et le démoniaque. Il écrit : « *Il est encore indécis parmi les philosophes et les médecins, si la peste vient de certains insectes infiniment petits, pour parler ainsi, ou si elle est causée par des particules aiguës très subtiles et arsenicales : on ne sait pas mieux de quelle nature sont ces « flèches » volantes, qui, dans un instant raréfient ou coagulent trop le sang. Quoiqu'il en soit, il est certain que cette maladie n'attaque pas seulement la superficie de la peau, mais les deux principes de la santé, c'est-à-dire, la température des fluides et le ton des solides, et qu'elle donne souvent en peu d'heures la mort aux plus robustes* » (op. cit. p. 34).

Au fond, le discours biblique est métaphorique mais traduit, pour le savant, la vérité de la nature profonde de l'épidémie, et il ne fait aucun doute que l'essentiel est dit dans le texte sacré alors que les divergences d'analyse étiologique des savants ne sont que secondaires. L'essentiel est bien « *qu'elle marche dans les ténèbres* » et lance aux mortels « *ses traits invisibles* ». Suit un rapport précis (avec citations et références aux savants de son temps, Haremborg, Thévenot, etc.) sur les vents de Midi (le Démon serait ce vent violent, brûlant, bref ayant toutes les caractéristiques diaboliques) qui suffoque subitement ceux qu'il attaque et consume leurs corps « *comme s'ils étaient frappés de quelque influence maligne* ». Ce vent vient du Levant, et présente des caractéristiques telles que Scheuchzer comprend la métaphore biblique, sans pour autant considérer « *comme les rabbins et les sectateurs de Fludd et de van Helmont* » (op.cit., p. 35) qu'il s'agit vraiment là du démon. Il considère que c'est là le refuge ordinaire de ceux qui n'ont « *aucune connaissance des causes naturelles* » et explique ce phénomène de vent violent et brûlant par une théorie de l'équilibre atmosphérique entre Asie et Arabie.

La conjugaison des deux discours se retrouve dans la gravure illustrant le texte (**figure 151**). Conçue comme une fenêtre dans un cadre dominé par la Mort (crânes ricanants eu haut, selon trois positions : posés de face et de profil comme ceux des Vanités, et instable à gauche ; crâne de face en bas, en saillie devant deux autres parties de crânes particulièrement effrayantes) et entouré d'un tissu faisant penser au rideau de théâtre des baroques, cette

gravure donne à voir à la fois un ciel très agité, nuageux traversé par un rayon de lumière sur la gauche, à l'arrière-plan une scène de chasse réaliste et au premier plan, des corps atteints, cadavres entassés dans un désordre qui révèle la brutalité de l'atteinte. Un homme adossé à un arbre (dont les feuilles ne semblent pas être agitées par le vent violent, ce qui laisse suggérer une volonté de figurer une temporalité : arrière = ce qui a eu lieu ; avant = les conséquences présentes) semble éperdu et regarder le ciel.

Rien dans cette image ne déroge aux représentations iconographiques de la peste telles que nous les avons étudiées. Importance du ciel, des nuages (motif symbolique), traduction par l'image du « piège » de la peste par la chasse (course, violence, ruse et mort), amas de corps de premier plan, dans le désordre caractéristique de l'hécatombe épidémique, prostration et stupeur d'un homme qui n'a plus de recours que dans le ciel, emblèmes de la mort et radicalité de l'atteinte : tout concourt à une imagerie traditionnelle, alors que cette image vise à être illustration d'un texte d'histoire naturelle, celui d'un médecin soucieux de montrer l'état du savoir de son temps. Serait-ce parce que l'artiste a inconsciemment été assujéti aux gravures bibliques traditionnelles ? A t-il davantage pensé à l'épisode relaté dans le texte sacré qu'aux propos de Scheuchzer ? C'est possible, mais nous considérons que le texte du savant lui-même, qui présente des conjonctions notoires entre les deux types de discours se satisfait de cette illustration et de son option. D'autant plus que Scheuchzer lui-même fait état, dans sa Préface, de l'attention particulière qu'il a accordée à ces gravures, leur donnant une réelle importance édifiante et pédagogique (Scheuchzer, 1932-1937, Préface III).

La gravure de la planche CXXXI, intitulée *Bubones pestilenciales*, correspond à un passage de la Genèse (chapitre IX, v. 8, 9, 10, 11). Il s'agit de l'exode et du fameux épisode des plaies de l'Égypte (tumeurs ou ulcères selon les traductions). L'auteur de la *Physique sacrée* fait ici un commentaire où domine l'essai d'un diagnostic rétrospectif : les Égyptiens sont affligés « *d'ulcères bourgeonnants en pustules* » et son interprétation penche vers des « *tumeurs inflammatoires, avec pustules élevées sur la chair et remplies de sérosités âcres et brûlantes* » (*op. cit.* II, p. 52). Il ajoute que ce mal était commun aux hommes et aux bêtes, ce qui est rare, constate-t-il, pour la peste, que la mortalité humaine ne fût pas si terrible, que les Égyptiens « *pouvaient se promener* », etc. S'ensuit une considération sur « *la suie ou la cendre* » comme signe de la colère divine, plus que de la peste ! La suie est même « *utilisée comme un antidote contre la peste* » (*op. cit.* II, p. 52), appliquée sur les bubons avec du sel et du blanc d'œuf.

Donc, s'il ne s'agit pas pour lui de la peste, il n'en reste pas moins indubitable que ces plaies d'Égypte ont réellement existé, que la colère de Dieu y est pour quelque chose et que

cette cause peut effectivement prendre des formes quelque peu différentes, que l'on a pu confondre (*op. cit.* p. 53). Pour que cette confusion soit définitivement abolie, il saisit l'occasion pour caractériser la peste et l'état du savoir à son sujet. Le « *terrible fléau* » est un mal qui « *nous est apporté de l'Orient* » comme l'ont définitivement et sagement démontré (*sic*) les deux savants célèbres : Kanoldus de Vratilaw (Leipzig, 1721) et Astruc de Montpellier (Montpellier, 1721), à l'occasion de la « *terrible contagion qui désola la France en 1720 et 1721* ». Les deux savants sont de l'avis de Scheuchzer, il ne s'agit pas de peste. Ce dernier d'ailleurs infère de la proposition que Moïse fait au roi des Egyptiens (laisser les Israélites aller au désert en alléguant la menace de la peste), que la peste est bien connue du prince et de son peuple, qu'elle est fréquente et commune. Il déclare même que « *L'Egypte est la patrie de la peste* » (*op. cit.* p. 53) en s'appuyant là encore sur les travaux de médecins en Egypte et en Barbarie.

La conclusion du commentaire s'attache à proposer plusieurs interprétations, non pas diagnostiques des ulcères, mais étiologiques de la peste. C'est donc bien cette maladie qui est le sujet véritable de ce texte. Comment déterminer la cause primordiale de la peste (en Orient et dans les pays méditerranéens) ? Scheuchzer envisage d'abord ce que pourrait répondre un théologien : la cause de la peste tient dans le jugement juste et particulier de Dieu, qui afflige les peuples de la peste parce qu'ils l'ont méritée. Il ajoute que ce même théologien fera de la peste le signe de la justice divine, qui « *punit encore de temps en temps par cette cruelle maladie, pour en perpétuer la mémoire jusqu'à nos jours* » (*op. cit.* II, p. 54). Scheuchzer envisage ensuite un autre interlocuteur, sans en préciser la nature ou le statut, qui fera de la peste un venin particulier dans son espèce, « *qui a été caché par le Créateur dans quelque endroit de la terre, comme dans l'Egypte, d'où la Providence le tire quand elle veut comme dans un magasin, pour le répandre où il lui plaît* » (*op. cit.* II, p. 54).

Le savant avoue la méconnaissance des causes et l'impossibilité de trancher sur la peste. Il considère que son venin est « *si subtil qu'il échappe à tous nos sens. Il est si caché, que, jusqu'à nos jours, ses pernicious effets mêmes n'ont pu le faire connaître et peut-être se passera-t-il encore des siècles avant qu'on en découvre la cause et que l'on tombe des remèdes spécifiques pour ce terrible mal* » (*op. cit.* II, p. 54). Il penche pourtant pour les causes physiques, la chaleur excessive du climat de l'Egypte, les vents et les débordements du Nil qui disposent presque tout à la pourriture et à la corruption, et enfin, le mode de vie des Egyptiens (maisons basses, mauvaises nourritures, mauvais aliments, eau croupie, chairs de bœuf et de chameau, etc.) qui les rendent peu résistants (« *souvent cacochymes et lépreux* »).

Mais cette causalité naturelle ne se substitue pas à la cause efficiente : « *il résulte nécessairement que Dieu est la cause efficiente de ce juste fléau* » (*op. cit.* II, p. 54).

Tout est dit, la gravure (**figure 152**) qui accompagne le texte est, à cet égard, édifiante⁹¹⁰ : nous retrouvons le ciel chargé de nuages sombres, les colonnes de suie ou de cendres, des corps atteints distribués sur plusieurs plans de l'image, mais occupant précisément le premier plan en deux groupes de personnages. A gauche, une femme avec son enfant est écroulée près d'un homme lui donnant à boire, à droite, sous le socle de l'édifice où se tient le roi, un homme est en train de montrer un bubon au bras à une femme retenant un enfant, alors qu'un autre se désole et que des cadavres d'animaux jonchent le sol. Le graveur a donc choisi de représenter la peste, telle que l'imagerie l'a transmise, en maintenant une ambiguïté entre l'interprétation classique du texte biblique et les propositions de diagnostic rétrospectif de Scheuchzer et de ses contemporains. Il a probablement, comme Scheuchzer considéré que la mise en scène de la peste était plus « parlante » à toutes les sensibilités et tous les esprits, d'autant que le terme désignait encore une pluralité d'épidémies.

Enfin (**figure 153**) une troisième planche (CCCLII) « *Poenae peccatoribus dignae* »⁹¹¹ illustre le commentaire du passage du Deutéronome (chap. XXVIII, v. 21-22) dans le tome IV de la *Physique sacrée* (d. 69). Le texte évoque le châtement dénoncé aux pécheurs : mortalité, langueur, ardeur, fièvre et chaleur brûlante, accompagnées d'épée, de sécheresse, de nielle qui les persécuteront. Scheuchzer propose une variante de traduction qui fait clairement état de la peste, de la misère, de la fièvre, de la corruption de l'air et de la nielle (*op. cit.* IV, d. , p. 69).

Toujours les mêmes cieux nuageux, les amas de corps sur lesquels figurent les bubons au premier plan, les gestes d'imploration, de terreur, les postures de souffrance, les corps inversés, la nudité, certains brutalement atteints, le pêle-mêle des cadavres et des vivants. Nous retrouvons les motifs et les poncifs de la représentation de la peste. Ici encore, nous pourrions penser à la force de la tradition graphique, bien que le corps de femme de premier plan à droite, de dos, présente une quantité de bubons rares dans les œuvres de peste, nous l'avons vu. Nous pensons que la représentation stéréotypée de l'épidémie a dominé la réalisation de la gravure, dans ses aspects principaux, son ordonnancement, son choix iconographique, mais que l'artiste a voulu aussi répondre au texte, de façon relativement fidèle au point de vue de Scheuchzer, par les signes multipliés des bubons qui peuvent aussi correspondre aux lésions, aux pustules et autres symptômes de plusieurs maladies (le texte biblique parle de nielle).

⁹¹⁰ CF Bases Excel & Access, n° 520.

⁹¹¹ CF Base Excel & Access, n° 519.

Scheuchzer écrit : « *Cette maladie, c'est-à-dire la Peste, par ses attaques subites, par ses enlèvements cruels, par son carnage horrible et par ses prompts progrès, est très funeste à la société humaine. Elle porte avec soi des caractères qui nous font reconnaître le doigt de Dieu, selon le sentiments mêmes des païens* » (*op. cit.* p. 69). La cause divine première s'articule aux causes secondes, dont Scheuchzer fait état en référant en permanence à la justesse de l'intuition du texte biblique : Moïse dit que cette maladie « s'attache » et l'expérience, selon le savant, nous fait voir « *avec certitude que les corpuscules de la peste s'attachent*⁹¹² *si étroitement à la laine, au lin, aux peaux, au chanvre et à la plume, que par le transport de ces sortes de marchandises, cette pernicieuse maladie passe facilement d'un lieu à un autre* » (*op. cit.* p. 69).

L'évocation de la chaleur excessive, le terme hébreux est traduit dans la version latine par « *tumor* » et Scheuchzer suggère que l'on peut entendre par là les « *charbons ardents* », ou les « *bubons de la peste* » (*op. cit.* p. 70). Il ne fait aucun doute pour lui que tous les noms utilisés dans le texte biblique pour manifester la maladie correspondent aux marqueurs d'espèces de fièvres violentes liées à la peste, de divers stades de la maladie ou de symptômes caractéristiques. Enfin, le savant voit même dans la crainte, les yeux languissants et l'âme toute abîmée de douleur, l'expression des visages de pestiférés, traits que le texte biblique attribue aux « pécheurs » frappés du fléau (Deutéronome, chap. XXVIII, v. 24, 27, 35, 65, cités p. 70).

Le texte biblique n'est donc pas qu'un support pour Scheuchzer, il met en avant les correspondances précises entre l'état du savoir, l'expérience des hommes du XVIII^{ème} siècle et les évocations poétiques du texte fondateur. Dans d'autres passages, il fait un commentaire sur la puce (IV d. 157, d'après *Samuel I* ou *Rois I*, chap. XXIV, v. 15) où figurent des indications sur sa présence lors des épidémies, son rôle « *vil* » et son admirable « *génération* ». Il fait également état de la vertu curative des figes sur les bubons pestilentiels, en se référant aux travaux et aux pratiques de Diemerbroek, pendant la peste de Nimègue, qui fit appliquer avec succès des figes broyées avec du beurre et de la thériaque sur les symptômes (*in De Peste*, L, III, c. 12 cité par Scheuchzer, 1732-1737, V e. 148, p. 150).

A plusieurs reprises, la peste, la lèpre et « le mal vénérien » sont associés à l'impur (III, c. 130-131 ; c. 136) et la contagion aux linges souillés, infectés (une référence à la peste de Marseille a un caractère historique précis, mais aussi atteste du souvenir vif de l'épidémie

⁹¹² C'est nous qui soulignons.

seulement une dizaine d'années après⁹¹³). La maladie est encore caractérisée comme « *infâme* » et comparée à ce mal vénérien « *fruit du honteux libertinage* », qui suffit toute seule à rendre un homme impur (III, c. 136).

Scheuchzer est partisan de la contagion par « *ces petits animaux* » qui se multiplient à une vitesse incroyable et naturelle. Mais il affirme avec la même force que, même si la peste était causée par un venin corrosif, il est toujours vrai que les « principes de cette maladie en eux-mêmes si petits qu'ils sont comme autant de traits invisibles lancés par la main de Dieu et qui répandent partout l'épouvante et la destruction » (II, b. 50 – 51, p. 51).

Les malheurs des temps renvoient semble-t-il alors à ceux d'Israël perverti jadis. La dimension apocalyptique persiste en ce début du XVIII^{ème} siècle, dans les milieux éclairés pourtant, et chacun doit regarder les lieux infectés de peste comme désignés par Dieu, alors même que cet argument qui entendait imprimer aux événements et aux phénomènes une interprétation causale, spirituelle et morale, surnaturelle pouvait très bien être relayé médicalement dans une perspective naturaliste. Jean Erhard a fait remarquer que le doyen de la faculté de médecine de Paris, Philippe Hecquet, tout en définissant la peste dans son *Traité de 1722* comme un fléau de Dieu, manifeste l'ambition de l'expliquer par une physique simple et naturelle, et à la portée du sens commun (Erhard, 1957, p. 48 ; 1994, pp. 696-706). L'ouvrage de Scheuchzer s'inscrit donc dans cette configuration où l'effort de rationalisation s'accommode et, bien plus, s'autorise, du religieux.

A.2 – Conjugaison du civil et du religieux

Ces deux registres sont également conjugués dans des œuvres de peste dans la totalité de notre champ historique, d'une manière réaliste. Représenter les scènes de peste au cœur des cités conduit inmanquablement à figurer les acteurs de l'épidémie, nous l'avons vu. Du point de vue civil, les présences des autorités de police ou politique, des corbeaux employés au ramassage, des médecins, constituent l'essentiel des personnages figurés. Les décors, lorsqu'ils sont réalistes sont également ceux des places publiques, des rues, des lieux civils essentiellement. Du point de vue religieux, outre les héros emblématiques, nous avons également constaté l'omniprésence des prêtres, des capucins, ou autres membres d'autres communautés religieuses, parfois des flagellants.

⁹¹³ Plusieurs occurrences de la peste de Marseille figurent en effet dans le texte de Scheuchzer et mériteraient une étude précise pour comprendre l'écho qu'elle a eu sur ses contemporains appartenant à la communauté des savants éclairés. Cette étude reste à faire, à notre connaissance.

L'iconographie de Marseille pestiférée est, à cet égard encore, exemplaire. Outre les chroniques picturales de Serre⁹¹⁴, les témoignages de De Troy⁹¹⁵, Thomassin⁹¹⁶, puis les commémorations de Gérard⁹¹⁷, de Paulin Guérin⁹¹⁸, de Monsiau⁹¹⁹, de Duffaud⁹²⁰, jusqu'aux œuvres contemporaines, il est une scène de peste qui révèle cette conjugaison du religieux et du civil et leur articulation au sein de la même représentation : *Scène de peste à Marseille*, attribuée à Magaud⁹²¹ (**figures 95 & 96**).

Au dessus des malades et à leur chevet, le représentant de l'ordre religieux jésuite officie alors que le médecin vient d'agir. Mais l'on sait aussi combien les prêtres et les religieuses ont contribué à soigner les malades et combien les médecins, sans préconiser explicitement la prière, considéraient pour la plupart d'entre eux que la fuite était plus efficace que leur pratique (voir nos analyses précédentes, 3^{ème} et 4^{ème} parties). Croix et instruments médicaux matérialisent les interventions religieuse et civile.

Les représentations des scènes convoquent les différentes instances sociales parce que toute la population est touchée, parce que toute la cité est ébranlée, parce que tous les ordres sont menacés. Tout se passe comme si les réunir sur la même image relevait à la fois de l'intention de représentativité et de l'intention plus inconsciente probablement d'extérioriser les peurs de la dissolution sociale et de l'impuissance, en donnant à voir les personnages-signes des ordres établis et de l'action contre l'épidémie. Le prêtre et le médecin constituent bien ses garants d'un secours possible (spirituel et temporel), alors que les autorités politiques représentées assurent la présence de l'ordre maintenu, d'une maîtrise apparente.

Cela dit, l'influence tridentine sur les représentations a érigé les œuvres de peste en message édifiant alors que progressivement, après la période de crises épidémiques réelles, l'art, tout en gardant des thèmes et des motifs traditionnels, investit autrement la peste. Elle devient un référent symbolique qui permet de mettre en scène la fragilité humaine, l'impuissance et le triomphe de la mort : de Delaunay⁹²² encore marqué par le souci de l'identification entre peste et hérésie, à Böcklin⁹²³ ou Klinger⁹²⁴, le message s'universalise et

⁹¹⁴ CF Bases Excel & Access, n° 202 & 208 & 214.

⁹¹⁵ CF Bases Excel & Access, n° 215.

⁹¹⁶ CF Bases Excel & Access, n° 220.

⁹¹⁷ CF Bases Excel & Access, n° 227.

⁹¹⁸ CF Bases Excel & Access, n° 256.

⁹¹⁹ CF Bases Excel & Access, n° 223.

⁹²⁰ CF Bases Excel & Access, n° 263.

⁹²¹ CF Bases Excel & Access, n° 254 & 255. Nous avons déjà analysé cette œuvre (4^{ème} partie, I, C, 1) et n'indiquons ici que les éléments correspondants à cet axe.

⁹²² CF Bases Excel & Access, n° 181.

⁹²³ CF Bases Excel & Access, n° 176.

⁹²⁴ CF Bases Excel & Access, n° 393.

se libère de l'interprétation religieuse, pour parfois être récupéré par le souci propagandiste politique, chez Gros⁹²⁵ par exemple.

La Sicile présente à cet égard une originalité qui réinvestit le sujet en en transformant la portée : on passe du religieux (Sainte-Rosalie à Palerme et les multiples représentations que l'épidémie et la dévotion ont suscitées) au politique (la peste désigne la mafia aujourd'hui lors du défilé de la fête votive, le maire de la ville se posant en héros libérateur, Puccio, 2001).

S'il est incontestable que la prégnance du religieux décline dans le corpus des représentations, si les artistes romantiques élisent le sujet pour exalter les souffrances humaines, si la transformation dès le XIX^{ème} siècle et particulièrement au XX^{ème} siècle du mode de la production artistique (artistes moins soumis aux commanditaires et aux protecteurs officiels) conduit les artistes à exprimer davantage leur sensibilité que des messages idéologiques, il n'en reste pas moins vrai que l'utilisation des tropes et des stéréotypes de représentation demeure effective (voir 4^{ème} partie).

De plus, la dernière production des œuvres de peste retrouve cette veine édifiante (voire didactique) en sensibilisant à des fins de responsabilité civique (nous avons vu que l'épidémie de SIDA a ravivé la production).

Pour ces raisons, nous n'irons donc pas jusqu'à affirmer que l'évolution de l'iconographie de la peste s'effectue selon le schéma diachronique attendu : moins de religieux, plus de politique ou de civil. Il y a permanence de l'investissement du phénomène de la peste, que ce soit à des fins édifiantes religieuses ou civiques et politiques. Les messages hygiénistes et ceux du bio-pouvoir empruntent les images, parce que leur symbolique a cette épaisseur que lui ont donné le vécu, la durée, la violence et la surdétermination du phénomène social total qu'est la peste. Au point, nous l'avons vu, que les scientifiques et les médecins réunis en Conférences Internationales se rangent sous la bannière de la Mort chevauchant la puce qui constitue leur référent commun, qui mêle savoir et imaginaire, peur et connaissance.

A.3 – Conjugaison symbolique / réalisme

La complexité des représentations iconographiques des corps de la contagion nous paraît bien plus pertinemment éclairée par une caractéristique permanente : la conjugaison du réalisme et du symbolique. Nous avons dégagé, dans notre analyse, la spécificité des œuvres

⁹²⁵ CF Bases Excel & Access, n° 304.

de peste à cet égard. Certes, toute représentation iconographique, quels que soient son degré de réalisme et sa nature figurative, ne reproduit pas le réel, elle y renvoie (*mimesis*), elle transpose la réalité et rend visible ce réel. C'est là son autonomie, sa puissance signifiante et sensible. Mais ces représentations du phénomène de la peste articulent sans cesse la réalité la plus violente, la plus collective, la plus meurtrière de la maladie et donc l'organique et le social concrets, avec les productions de sens les plus mythiques, les plus archaïques, les plus tributaires des peurs, donc les plus sujettes à irrationalité, mais, en même temps et par le même mouvement, donatrices de sens.

Nous reviendrons sur les raisons et les fondements de cette caractéristique : elle nous semble relever de la nature même de la peste comme épidémie, non seulement de sa nature même, clinique, pathologique, physique, biologique, sociale et symbolique (ses causes, ses processus, ses effets, ses interprétations et ses représentations mentales) mais également de sa radicalité et de son totalitarisme, de sa puissance à détruire toute forme de spécificité. D'où probablement le fait qu'un peu partout, le terme peste est la formule générique de toutes les maladies qui affectent la communauté et semble menacer l'existence même de la vie sociale. D'où également la valeur métaphorique et paradigmatique de la peste mythique qui, comme la pensée primitive, unit les composantes médicales, sociales et imaginaires que les discours prétendant à la rationalité séparent. D'où enfin, la perpétuation de ce thème dans la littérature et l'iconographie qui tient non aux aspects médicaux de la peste, mais à l'orchestration de la menace encore plus redoutable qu'elle révèle, celle de la violence diffuse et de la mort, qui interdit que l'on puisse traiter sa présence dans les représentations comme un motif ou un thème parmi d'autres, un témoignage du passé ou des peurs dépassées.

L'interaction du métaphorique et du réel est constante dans les représentations de la peste tout d'abord parce que celle-ci est, en elle-même, un phénomène de débordement, d'excès que l'on ne peut cerner et saisir sur un mode exclusif, qu'il soit métaphorique ou réel. Travailler sur la peste ne peut pas revenir à se borner à ne travailler que sur ses aspects médicaux, épidémiologiques ou sociaux, ou encore, dans un autre mode, littéraires, imaginaires, etc. Elle est un tout qui subvertit toute saisie parcellaire et spécialisée. En cela, fondamentalement, elle est « objet » anthropologique et ses représentations, objet anthropologique ici privilégié.

C'est bien un positionnement anthropologique qui ne dissocie plus l'épistémè, du croire et de l'agir des membres d'une société, qui préside à l'analyse de ces représentations iconographiques des corps de la contagion, parce que la peste, phénomène social total, articule la pluralité de ces dimensions.

Retenons seulement trois pôles significatifs, dans les œuvres que nous avons analysées, qui attestent de cette conjugaison entre le symbolique et le réalisme :

- la présence de figurations réalistes (renvoyant précisément aux effets multiples de la peste) dans la forme choisie de l'allégorie, hautement symbolique. Nous l'avons constatée à maintes reprises, et particulièrement chez Ripa⁹²⁶, Dandré Bardon⁹²⁷, Gérard⁹²⁸, Giovanni David⁹²⁹, ce qui traduit la résistance de cette réalité des corps pestiférés ou des effets réels de l'épidémie dans des œuvres à visée allégorique. Il s'agit ici d'une conjugaison plutôt formelle ;
- le maintien de l'horizon antique au sein de composition liée à l'histoire contemporaine. Il s'agit alors de conjugaison thématique, qui font s'entrechoquer deux périodes, voire une histoire mythique et une histoire réelle, événementielle. Nous l'avons constaté chez Raphaël⁹³⁰, Sadeler⁹³¹, Audran⁹³², Sweerts⁹³³, Jalabert⁹³⁴, Bourdon⁹³⁵, Delaunay⁹³⁶, Greschny⁹³⁷ pour ne retenir que les œuvres déjà analysées ;
- les cycles contemporains de la mort de Böcklin⁹³⁸, Klinger⁹³⁹, Schnug⁹⁴⁰, Jenewein⁹⁴¹, Bernex⁹⁴² qui mettent en scène des épisodes comme fresques de l'épidémie réelle et construisent l'ensemble de leur cycle comme synecdoque de la condition humaine confrontée à la maladie, au mal, à la mort.

Ces œuvres sont certes enracinées dans des communautés particulières (historique et culturelle), mais elles accèdent, parce qu'elles traduisent des expériences humaines communes, à une dimension que nous pouvons appeler universelle d'un point de vue esthétique, mais que nous appelons toute humaine et trans-historique d'un point de vue anthropologique.

⁹²⁶ CF Base Excel & Access, n° 570.

⁹²⁷ CF Bases Excel & Access, n° 487.

⁹²⁸ CF Bases Excel & Access, n° 227.

⁹²⁹ CF Bases Excel & Access, n° 474.

⁹³⁰ CF Bases Excel & Access, n° 327.

⁹³¹ CF Bases Excel & Access, n° 136.

⁹³² CF Bases Excel & Access, n° 128.

⁹³³ CF Bases Excel & Access, n° 277.

⁹³⁴ CF Bases Excel & Access, n° 348.

⁹³⁵ CF Bases Excel & Access, n° 314.

⁹³⁶ CF Bases Excel & Access, n° 181.

⁹³⁷ CF Bases Excel & Access, n° 446.

⁹³⁸ CF Bases Excel & Access, n° 176 et 176a.

⁹³⁹ CF Bases Excel & Access, n° 393.

⁹⁴⁰ CF Bases Excel & Access, n° 493 & 494 & 495 & 496.

⁹⁴¹ CF Bases Excel & Access, n° 501 & 502 & 503 & 504 & 506 & 507 & 508.

⁹⁴² CF Bases Excel & Access, n° 489 & 490 & 491 pour les œuvres que nous avons retenues dans notre corpus, mais le cycle de Bernex en comporte davantage (voir Avila Alin, 1998).

Notre quantification par requête sur les items relevant de la conjugaison symbolique/réalité (en clé A & clé B) selon notre typologie montre qu'il s'agit de la quasi totalité des œuvres si l'on inclut dans la catégorie symbolique les motifs et les signes religieux (ange de la peste, présence des corps spirituels, ange-démon, etc.) et d'une large majorité d'entre elles si on ne tient compte que des signes symboliques ou tropes de la peste (ruines, nuages épais, geste codifié, groupe stéréotypé, mais aussi présence de la Mort personnifiée, etc.).

La complexité de ces représentations relève de ces conjugaisons qui nous paraissent donc tenir autant de la nature même de la peste que de la nature de ces expressions.

D'une part, l'événementiel ou le factuel de la peste entre fréquemment en résonance avec son horizon archaïque (nous l'avons vu chez Raphaël, Poussin, Mignard par exemple), le présent de l'épidémie fait toujours écho au passé (chez Serre par exemple dans les renvois à Spadaro ou Coppola, alors qu'il s'agit bien d'une chronique picturale de l'épidémie du XVIII^{ème} siècle) et les images de peste générique (que nous avons nommées des « utopies tragiques », comme chez Zick ou Zumbo, par exemple) s'arrachent à la temporalité événementielle.

D'autre part, les procédés de récurrences des motifs, de stéréotypie, de codification symbolique comme autant de formalisations esthétique et sémantique interdisent une lecture naïve des images et instaurent des correspondances complexes, nous l'avons vu. Ces processus donnent forme à ce qu'ont vécu les populations, ce qu'ils ont vu, senti, compris et projeté et le fixent en traces symboliques, en *œuvres* précisément (au sens arendtien du terme, Arendt, 1983).

Enfin, les investissements religieux, politiques et sociaux des représentations, comme leurs charges de croyances et de peurs, leur donnent une épaisseur idéologique et culturelle qui renforce cette complexité.

Une vue synthétique conduit alors à envisager ces représentations comme traces, réminiscences, retours, mais également permanences dans et par les œuvres, des vécus communs de crise, des schèmes de croyances et d'interprétation de la peste, sur fond de dialectique entre vie et mort. Elles s'inscrivent dans l'histoire mais ont aussi une dimension anhistorique par la puissance propre à la représentation artistique à faire coïncider les temporalités, les signes et les choses.

B - Conjugaisons des faits historiques et pathologiques : peste et autres épidémies, le poids de l'histoire comme passé et comme événement

La production des représentations iconographiques de la peste a fluctué, nous l'avons vu, en fonction des crises épidémiques réelles, mais a persisté après ces crises. Cette persistance est certainement due à des facteurs multiples, tenant là encore autant à la nature de l'épidémie et de son impact organique, démographique, social et culturel, qu'à la nature et la prégnance des représentations que nous en avons.

Parmi ces facteurs, il est incontestable que les crises épidémiques autres, choléra et SIDA sont les plus spectaculaires aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. De façon plus diffuse, les autres fléaux épidémiques comme la tuberculose et la syphilis, influèrent probablement sur la production picturale, mais la nature différente de ces épidémies en raison de leur évolution lente et de leur traitement social discret, comme l'apparence d'une atteinte individuelle ne permettent pas d'établir des liens directs avec les représentations de la peste. En revanche, les grandes crises meurtrières du XX^{ème} siècle, le fracas et l'horreur des secousses contemporaines, les menaces de guerre bactériologique, ont réactivé le champ sémantique et sensible de l'épidémie, et, par conséquent, celui de ses représentations. Là encore, l'histoire⁹⁴³ résonne derrière ces images de crise, mais leur autonomie demeure.

B.1 – Réactivation de la production picturale en temps de choléra

L'irruption en Europe du choléra, pathologie à progression brutale, provoqua une véritable panique (Russie en 1830, puis Europe occidentale en 1831) et réactiva les peurs passées. La cristallisation des peurs se fait encore sur les mutations de l'air, sur les effluves et les miasmes, mais aussi sur les négligences ouvrières, les turbulences festives populaires, la stigmatisation des pauvres (Vigarello, 1999, pp. 197-198). La constitution de l'hygiène publique correspond à une entreprise du bio-pouvoir que Michel Foucault a magnifiquement éclairée, en 1832, la masse industrielle se fait menace sanitaire et l'Etat, hygiéniste. La biopolitique, depuis le XVIII^{ème} siècle, s'adresse à l'homme vivant : non plus au corps, mais « à la multiplicité des hommes comme masse globale affectée de processus d'ensemble qui sont propres à la vie » (Foucault, 1997, p.216). Elle intervient sur différents processus comme la naissance, la mort et les maladies considérées comme des facteurs de soustraction des

⁹⁴³ Ou l'Histoire, « avec une grande hache », comme le dit Pérec.

forces, mais également la vieillesse, les accidents, tout ce qui requiert des mécanismes d'assistance et d'assurance, ou encore le rapport entre l'espèce et le milieu, par exemple le problème de la ville. En somme, l'objet de la biopolitique est la population, conçue comme problème scientifique et politique ; la biopolitique porte donc sur des phénomènes collectifs ayant des effets politiques dans la durée et s'efforce de réguler ces phénomènes. Il s'agit d'« installer des mécanismes de sécurité autour de cet aléatoire inhérent à une population d'êtres vivants » (Foucault, 1997, p.219).

Nous ne reviendrons pas sur les correspondances d'alors entre peste et choléra (voir 1^{ère} partie : le contexte historique), mais il n'est pas étonnant que des vécus similaires et des représentations communes aient suscité une production d'œuvres sur l'épidémie. Du reste, ces réactivations aboutissent à des œuvres de peste essentiellement, ou encore à des images qui mêlent symboliquement peste et choléra (allégorie de Villemon par exemple⁹⁴⁴).

Tout le XIX^{ème} siècle est, à cet égard, édifiant en France (ce qui explique en grande partie la forte proportion des œuvres de peste dans cette période, alors qu'elle diminue en Italie). Que ces nouvelles épidémies aient réactivé des peurs et des réactions stigmatisantes ne fait aucun doute, mais il nous semble que ces considérations ne peuvent suffire à expliquer non seulement la production iconographique d'œuvres de peste, non plus que leur quantité, d'autant plus que le savoir et les pratiques étaient différents.

C'est du reste, pour nous, une des raisons qui font que s'en référer au « magico-religieux » pour rendre compte des représentations mentales et iconographiques de la peste, sous le prétexte que ce type d'interprétation domine avant le XVIII^{ème} et se transforme ensuite sous la pression de l'évolution des découvertes scientifiques du XIX^{ème} notamment en médecine en un rationalisme expérimental, reste quelque peu sommaire pour comprendre la nature et la fonction des représentations. Le « magico-religieux » ne suffit pas à expliquer les représentations, pas plus que « le spectre des fléaux anciens » (comme l'écrivent Werner & Goetschel, p.50-51) ne suffit à rendre raison de la recrudescence du thème de la peste dans l'iconographie. Du reste, dans cette logique, le « magico-religieux » déclinant, les représentations devraient suivre cette courbe.

Certes, tout le XIX^{ème} siècle est marqué par la domination progressive du discours médical et du bio-pouvoir, comme du souci d'évincer du territoire médical les autres intervenants traditionnels (religieux, rebouteux, herboristes et matrones, y compris en les contraignant à une inclusion dans des activités professionnelles réglementées, soumises au

⁹⁴⁴ CF Bases Excel & Access, n° 184.

pouvoir médical ou en les assimilant, comme ce fut le cas des chirurgiens), mais c'est bien dans le même temps que les représentations de la peste augmentent en France. Suffit-il d'invoquer alors la résistance du magico-religieux ? A l'évidence, l'analyse des œuvres comme leurs sources historiques (commandes de l'Intendance sanitaire par exemple de Marseille) infirment cet argument.

Il nous semble que l'enjeu est davantage politique pour des œuvres de commandes, les pouvoirs interpellés par l'épidémie nouvelle s'efforçant de montrer la puissance de maîtrise et de lutte face à la crise. Il n'y a là qu'une figure de l'enjeu symbolique que constitue la maladie que, par exemple, le geste thaumaturgique atteste. Nous l'avons vu pour l'œuvre de Gros représentant Bonaparte à Jaffa, la peste où il puise une forme de légitimité, est également interprétée comme une menace orientale. C'est également en 1802 que Napoléon crée des comités de salubrité publique dans les grandes villes, chargés de prévenir les épidémies, de contrôler l'hygiène et la propreté des lieux publics, des égouts comme des hôpitaux, des prisons et des usines (Foucault, 1972 ; Hildesheimer, 1993 ; Fassin, 1996).

B.2 – Les correspondances lors d'autres épidémies ou dans l'horizon des catastrophes

Par ailleurs, d'autres épidémies que le choléra au XIX^{ème} siècle ont été la toile de fond de productions picturales sur la peste : celle de Villain Maurin⁹⁴⁵ à Barcelone, de Vernet⁹⁴⁶ en 1822, liée probablement à la grippe espagnole, par exemple. Ce tableau de Vernet donne à voir le corps d'une jeune fille déposée sur le plateau d'un chariot et met l'accent davantage sur la mort individuelle que sur le caractère épidémique.

Enfin, les années 80 ont correspondu à une réactivation du thème, chez Bernex⁹⁴⁷ par exemple. Force est de constater que l'accent est mis sur la mort, en masse, le chaos et la violence. L'artiste lui-même établit un lien entre les charniers des guerres du siècle, ceux des génocides, mais aussi de la mortalité consécutive au SIDA. C'est pourtant à une reprise transposée des œuvres de Serre qu'il s'attache, comme si la peste constituait le creuset de toute représentation de la mort violente et plurielle, le paradigme du phénomène épidémique et destructeur.

Reste que si les représentations sur le thème de la peste demeurent, elles se raréfient au XX^{ème} siècle et, surtout, elles présentent des caractéristiques plus génériques : échos du

⁹⁴⁵ CF Bases Excel & Access, n° 300.

⁹⁴⁶ CF Bases Excel & Access, n° 426.

⁹⁴⁷ CF Bases Excel & Access, n° 489 & 490 & 491.

pessimisme des modernes, d'un monde désenchanté, du fracas et de la fureur génocidaires comme des nouvelles menaces de catastrophes. D'une part, force est de constater l'actualité brûlante de la réalité épidémique, comme de l'usage fréquent et métaphorique du terme dans les médias⁹⁴⁸. D'autre part, et de façon moins liée à l'actualité, l'histoire de ce siècle a contraint à de nouvelles réflexions sur le mal et la mort, la responsabilité du politique et sa désaffection. Le pessimisme des artistes, dont nous ne nions pas, pour autant, la valeur subjective et singulière ou la lucidité exprimées dans leurs oeuvres, est en écho, en cela, avec l'air du temps.

Pour autant, il ne nous semble pas qu'il suffise, là encore, d'en appeler à une archaïcité des sociétés, à une forme primitive des peurs et des menaces, comme à ce qui ferait retour de l'inconscient collectif dans les représentations avec ses formes symboliques, ses signes fatals et ses rituels, ses figures cathartiques, pour expliquer ces résurgences de la production iconographique de la peste. D'une part, il nous semble qu'une certaine permanence est effective en Europe, nous l'avons montrée, quelle que soient les crises réelles. D'autre part, les formes de destruction collectives créent de l'hétérogénéité culturelle (Jeudy, 1990) et, si nous avons parlé des corps de la contagion, ce pluriel renvoyait aussi à cette complexité des représentations de la (ou « des ») peste(s) que nous avons montrée, comme aux fluctuations de leur production. Une relative liberté par rapport aux pestes historiques caractérise à ce propos l'Angleterre où la tradition de tableaux de peste est absente et où les artistes s'emparent du sujet à la fin du XVIII^{ème} siècle (Boeckl, 2000, p. 145-146).

La valeur paradigmatique du sujet n'exclut pas les variations, les évolutions, l'historicité des formes et des sens : une ré-activation ou un ré-investissement ne sont pas des reproductions, des reprises du même, non seulement du point de vue formel mais aussi dans leur contenu.

Reste que, historiquement parlant, nous pourrions convenir (avec Bodart, 1987) que la peste, comme la lèpre d'ailleurs, est une maladie typique d'un jeu social fondé sur la « communion dans le Nous »⁹⁴⁹ alors que les maladies épidémiques du XIX^{ème} siècle (celles qui sont effectives mais aussi construites par le discours du bio-pouvoir et les représentations,

⁹⁴⁸ L'été 2003 est, à cet égard, particulièrement vif, comme le fut l'année en matière de fréquence du terme « épidémie », de termes la connotant ou de son champ sémantique, à propos des événements guerriers, terroristes, des risques sanitaires et épidémiologiques (au moins quatre événements ont suscité à titre divers ces emplois et ces références au lexique de l'épidémie de peste, soit directement, soit métaphoriquement : la guerre d'Irak et les propos sur les menaces bactériologiques ; les cas de peste en Algérie, à Oran ; la chaleur estivale extrême et « l'épidémie » qu'elle a provoquée, selon les médias et le ministère de la santé ; l'épidémie de pneumopathie atypique récente en Asie).

⁹⁴⁹ L'expression est de J. Bodart, La maladie, reflet des jeux et enjeux sociaux, in *Soins Chirurgie*, n° 82/83 – décembre 1987-janvier 1988, p. 58

comme la tuberculose, le cancer ou le SIDA⁹⁵⁰) relèveraient d'un jeu social reposant sur « l'association des Je ». Ce qui est peut-être justifiable au plan des jeux et des enjeux sociaux des maladies, en fonction de l'évolution historique, économique-sociale et politique des sociétés européennes, ne nous paraît pas rendre compte rigoureusement des productions iconographiques de notre corpus. A moins de convenir que l'art échappe, dans une certaine mesure, aux jeux des déterminismes historiques ? ou encore et plus sérieusement, d'émettre l'hypothèse que ces représentations d'épidémies du passé maintiennent ce « nous » ou sont les traces de celui-ci ? Ne serait-ce pas alors que la peste, encore une fois et en fonction d'une autre raison, s'est constituée en paradigme ?

Ce qui est certain c'est que les épidémies présentent des similitudes, de fait (pathologie et pathos, désordre et mortalité) mais aussi d'interprétation (culpabilisation, rejet, logique causale et finale, productions symboliques, etc.) et d'action (réponses sociales, lutte, dispositifs, etc.). Les représentations qui leur sont liées ont des résonances contemporaines avec leur époque, réactivent des schèmes représentatifs et parlent aussi de ces similitudes.

Ce qui est certain également c'est que la peste demeure un sujet d'élection pour les artistes et que, à l'occasion du choléra par exemple, Gérôme⁹⁵¹ (**figure 147**) en 1854 répond à une commande de la municipalité de Paris pour l'église Saint-Séverin, donne une teneur romantique à sa fresque et rappelle le vœu au sacré-Cœur de Belsunce à Marseille tout en renouant avec la *Légende dorée* republiée en français en 1843. Et si la mère présentant son enfant mort au prélat est un écho iconographique de la scène de Pietro da Cortone⁹⁵², le peintre du XIX^{ème} siècle met l'accent sur la tragédie de la mère et sa révolte accusatrice, comme une image de la question posée au divin de la justification du malheur. L'art tridentin n'aurait pas posé cette question, dans sa perspective eschatologique.

Ce sont également des résonances contemporaines et une sensibilité noire qui donnent à *La Peste* de Klinger⁹⁵³ ces couleurs et cette tension désespérées, réminiscences à la fois de la peste noire dans la force noire et invisible de la peste métaphoriquement traduite par les charognards et le vent violent, mais également expression de l'absence de foi et d'espoir en la religion (vaine protestation contre le corbeau de la religieuse, humains terrassés en vaine prière et ombre de la croix sur le mur, vide et froideur terribles de la salle d'hôpital).

⁹⁵⁰ Cela ne signifie pas, à l'évidence, que ces maladies n'aient sévi exactement qu'à partir du XIX^{ème} siècle (Sournia & Ruffié, 1984 ; Delaporte, 1995).

⁹⁵¹ CF Bases Excel & Access, n° 226.

⁹⁵² CF Bases Excel & Access, n° 188. Voir Boeckl, 2000, p. 142.

⁹⁵³ CF Bases Excel & Access, n° 393.

Que ces artistes aient été sceptiques sur l'efficacité scientifique et médicale, ou la valeur de la foi, qu'ils aient été nostalgiques ou fascinés par le génie de leurs prédécesseurs ou le sujet de la peste lui-même, comme l'affirme Christine Boeckl (2000, p. 152-153) ne nous paraissent pas être des raisons suffisantes, pour peu que l'on puisse les fonder, de la réactivation et de la permanence de ces représentations.

Que l'anachronisme soit le fait de la réappropriation par les artistes des œuvres de leurs prédécesseurs et fasse coïncider sur une même image la rhétorique de la peste, les signes et les symboles de la nouvelle épidémie de SIDA, que ceux-ci se confondent⁹⁵⁴, n'est pas originale dans la démarche. L'histoire de l'art montre que ce processus d'anachronisme est permanent parce que les artistes s'empruntent les motifs comme les thèmes, qu'ils transforment selon leur génie propre. Ce qui nous intéresse dans le cadre de cette discussion, c'est que ce soit l'iconographie de la peste qui encore une fois soit réactivée, retrouve un sens et continue de signifier.

II – Permanences

La complexité des représentations iconographiques de notre corpus ne tient pas seulement aux variations évolutives et aux paradoxes de construction des images, mais également à ce qui persiste en elles : en raison de leur sujet commun, la peste ; en raison de ce qu'elles exposent, les corps de la contagion ; en raison de ce qui se joue en elles, les confrontations à la maladie, au mal, à la mort. Ces permanences permettent d'établir un parallèle entre les équations réaliste et symbolique de ces représentations et de rendre compte de leur cohérence.

Le lisible des représentations met en évidence les conjugaisons du réel, du symbolique et de l'imaginaire de la peste, mais également de nos confrontations à cette expérience fondamentale qu'elle est (a été) et qu'elle représente. La peste est plus que la peste, elle est bien une expérience fondamentale de l'humanité et de l'histoire qui fait naître des catégories mentales et des processus de représentation communautaire, de représentation du mal, de la mort, du sort, de construction de l'altérité, de l'obscur et du lien au transcendant quel qu'il soit. Elle provoque des donations de sens que l'iconographie manifeste. Les représentations

⁹⁵⁴ Voir à ce propos le travail de Hwan Young Gu, artiste coréen, qui fait un parallèle entre la figuration des lèvres attirantes et pulpeuses et les rongeurs, évoqué par Boeckl, 2000, p. 152.

artistiques qui la concernent portent une part d'effectivité et d'efficience de ces catégories et de ces processus.

Ces lignes de force nous ont conduit à une typologie dynamique, que nous avons définie dans notre travail, qui tient à la fois aux aspects mis en évidence par les quantifications du corpus, mais également aux schèmes symboliques. Si la récurrence des motifs, par exemple, est corroborée par le quantitatif, elle traduit davantage l'ordre symbolique : elle est signifiante et a valeur anthropologique pour cela.

Les quantifications, la typologie et les interprétations donnent lieu à un certain nombre de constats dont nous pouvons faire la synthèse. Il ne s'agit pas de reprendre les données de nos analyses, mais de dégager des constantes et des axes permettant une lecture anthropologique des représentations iconographiques. Nous avons montré que les représentations iconographiques, comme l'art en général, ne reproduisent pas le réel (épidémique) mais le rendent visible et, en un sens le produisent. A l'évidence cette production de réel n'est pas celui de l'épidémie en elle-même (de sa réalité épidémiologique), mais celle du réel senti, perçu, conçu, celui des mentalités. Elles contribuent donc à modeler le réel épidémique vécu et interprété comme saisi au travers de leur prisme de perceptions, de sens donnés et d'interprétations persistantes.

Le savoir, considéré dans la perspective foucauldienne comme l'agencement de ce qu'une époque peut dire (ses énoncés) et voir (ses évidences), dont la science (les connaissances sur la peste, par exemple) fait partie, c'est ce qui change, précisément en raison de cette historicité constitutive. Les représentations iconographiques, elles, demeurent. Non parce qu'elles échappent à cette historicité, nous avons vu combien l'iconographie de la peste était inscrite à plusieurs titres dans l'histoire et elle est liée à ce « savoir », mais, d'une part comme traces (on pourrait alors parler « d'archives » iconographiques) et voie d'accès au savoir, d'autre part comme constructions relevant d'une temporalité différente. Elles présentent des éléments structurants, des schèmes de représentation qui attestent d'une permanence du mode représentatif de l'épidémie dans certaines de ses caractéristiques.

Ce qui est constitutif de ces représentations relève alors des liens obscurs et permanents, structurels, entre la maladie, le mal, la mort, comme de la commensurabilité entre maladie et mal, des rapports à la faute et à la punition, à la lutte pour la vie, à l'autre, à l'ordre : recherche des coupables et d'une cohérence, perceptions du pur et de l'impur et caractère insupportable de la contagion, désordre, anomie et enjeu des pouvoirs. Pouvait-il en être autrement, dès lors que la peste est un phénomène social total ?

La complexité et la richesse de ces images des corps de la contagion - qu'il s'agissent des corps atteints dans les cités de l'hécatombe, du corps de la peste elle-même en sarabande symbolique, des corps intermédiaires en acteurs de l'épidémie - constituent une fresque iconographique polysémique et protéiforme. Faire émerger ses lignes de force, ses axes de lecture, ses points de résistance, et une part de ses sens nécessitait à la fois l'élaboration d'une grille de traitement typologique et analytique, mais aussi une disponibilité aux œuvres qui nous regardent, autant que nous les regardons (pour reprendre l'expression - titre de Georges Didi-Hubermann, 1992).

A - Constats généraux

La grille de traitement a permis de faire jaillir soit différents moments du rapport à la peste dans une perspective historique, soit différentes modalités de ce rapport dans une perspective anthropologique. Les traitements quantitatif, typologique et interprétatif ont permis notre analyse et nous ne retenons ici (et ne rappelons pour certains d'entre eux), que quelques constats généraux qui permettent de dégager des permanences de représentation.

A.1 – Aspects quantitatifs

Outre les distributions par siècles et par pays que nous avons déjà commentées, les requêtes quantitatives montrent tout d'abord une évidence chronologique : l'importance générale du **XVII^{ème} siècle dans le corpus**. Cette importance l'est à double titre : d'une part en nombre d'œuvres, d'autre part culturellement.

Cette évolution de la production d'œuvres de peste présente une constante : le plus souvent, les **images sont déconnectées de la réalité** des crises historiques immédiates, alors que les pestes sont encore très présentes en Europe. Les représentations ne fonctionnent pas en majorité comme images votives directes mais **répondent à l'entreprise édicatrice tridentine**. Cette période est également celle où les mentalités passent d'une représentation d'un dieu colérique à un dieu de bonté, non que la cause première de la peste ait changé (la plus part des chrétiens regardent encore la peste comme une rétribution divine pour les péchés), mais que la Providence divine donne là l'occasion dans un horizon plus terrestre de travailler à son salut, de combattre l'hérésie, de mettre en scène le rôle de l'Eglise et la mission du clergé et pour les fidèles de se savoir en de « bonnes mains ».

Cette déconnexion, qui, à l'évidence se poursuit durant les siècles ultérieurs vient corroborer d'une part la fonction édicatrice de l'art, d'autre part son autonomie relative par rapport à l'histoire événementielle. Les représentations ne sont pas des chroniques événementielles, des témoignages directs mais bien des constructions et à ce titre, bien plus significatives anthropologiquement. C'est bien la longue mémoire d'une catastrophe constituée par la succession des œuvres liées à telle ou telle peste (Milan 1630, Naples 1646 ou encore Marseille 1720) qui porte témoignage de l'impact sur les sensibilités, les mentalités et les imaginaires, de la nature, des effets de l'épidémie, comme de la fécondité créatrice du sujet. Mais c'est aussi parce que l'image singulière est un discours en soi qui articule l'imaginaire du mal, le savoir, la sensibilité et les réponses particulières des artistes qu'elle fait écho aux préoccupations des hommes et de leur condition. En cela, l'autonomie propre à l'art est particulièrement féconde anthropologiquement.

Un deuxième constat concerne **la diminution des scènes d'amas de cadavres** au XIX^{ème} siècle, puis, surtout, au XX^{ème} siècle, au sein de grandes compositions figurales. Mais il y a globalement moins d'œuvres de peste aussi, et les scènes demeurent malgré tout. Est-ce alors le signe que c'est **moins l'hécatombe réelle qui est visée que la mort elle-même** comme phénomène, traduit par des procédés qui relèvent davantage de l'abstraction ? Il est vrai que les artistes retiennent la violence de l'atteinte, la brutalité de la mort, les expressions de peur et ont une prédilection pour des scènes isolées, focalisées au XIX^{ème} siècle notamment. Le XX^{ème} siècle est marqué par les cycles de la mort, le symbolisme, les transpositions métaphysiques ou ontologiques.

La diminution des œuvres figuratives est, sans conteste, liée à l'évolution générale de l'art. Mais il nous semble corrélativement fondé de noter que par la médiation de la peste représentée, les artistes mettent en scène et en signes la mort, dans la mesure où leurs œuvres font écho, nous l'avons vu, aux massacres des charniers du XX^{ème} siècle, aux temps sombres et aux peurs nouvelles et en même temps au retour de la mort que progressivement nous avons tenté de masquer ou d'effacer (Thomas, 1980). Là encore, l'art se chargerait d'une invariance de la condition humaine : non les pestes particulières et leurs effets, mais ce à quoi renvoie la peste de partout et de toujours.

Par ailleurs, troisième constat en relation avec le précédent, la raréfaction des Danses Macabres et des Triomphes de la Mort liées aux pestes tient aussi à l'évolution des conditions de vie et des mentalités, aux progrès de la science médicale, des politiques de santé, à

l'individualisme du vécu de la mort et aux disciplines du corps que le bio-pouvoir a mis en place. De même que la thématique des Vanités du XVII^{ème} siècle dans la peinture s'est transformée et perpétuée dans celle des Trompe-l'œil dénonçant les illusions et leurs pouvoirs, la thématique de la peste s'est transposée et s'est incarnée symboliquement dans le squelette à la faux encore, dans les différentes figures de cavalier, les êtres monstrueux et hybrides, les figures animalières et diaboliques, la vieille femme. Le squelette est quasi absent du XVII^{ème} siècle, mais repris au XVIII^{ème} siècle où le thème du *memento mori* ressurgit.

La distribution de ces figures recouvre pourtant toute notre période, avec des variations en nombre et en forme, en fonction des imaginaires artistiques. Mais il nous semble pouvoir mettre en évidence un des schèmes de représentation de la peste : la figuration sous des modalités différentes de ce qui menace, de ce qui détruit et déborde les cadres rationnels connus, figures de l'Autre.

Un quatrième constat montre une **diminution des œuvres de piété** à partir du XVIII^{ème} siècle, consécutive au désenchantement et à la laïcisation de la société européenne mais aussi à la transformation de la production artistique moins assujettie à la commande des pouvoirs, donc à celle de l'Eglise. Il ne faut pourtant pas négliger, en France, le maintien et même la recrudescence au XIX^{ème} d'œuvres religieuses, consécutives à la Restauration et au renouveau religieux. Ce constat est renforcé également par la montée des héros laïques (Roze, les médecins, dès le XVIII^{ème} à Marseille, Bonaparte, dans une certaine mesure, les autorités politiques et civiles). Du point de vue de l'évolution de nos sociétés, ce constat n'a rien d'original, même si, nous l'avons vu, les enjeux religieux persistent comme les interprétations magico-religieuses, au cœur même des discours et des représentations contemporaines. Les stratifications ou sédimentations de la conscience et de la sensibilité collectives produisent des résonances dans les représentations qui paraissent parfois, eu égard au discours dominant, décalées, voire anachroniques. Nous avons vu que cela tient en grande partie, pour ce sujet, à sa densité, à sa sursaturation symbolique, à sa complexité.

L'analyse quantitative concernant ces objets particuliers que sont les œuvres d'art peut éclairer des significations dominantes. Mais, en matière d'art, la quantification peut n'être qu'informatrice et n'être pas forcément significative d'un point essentiel rendant compte de ce qui est représenté. Les quantifications ne sont donc qu'un des moyens de l'analyse, traduisant quelque chose de la réalité sociale, politique, religieuse ou économique du contexte de production des œuvres. A ce titre, elles sont une source d'informations. Mais elles ne

sauraient, selon nous, faire accéder à ce qui spécifie les œuvres d'art, précisément, à savoir une dimension de transhistoricité.

Non que la production des œuvres ne soit pas liée aux conditions historiques et concrètes et ne soit pas dépendante donc de l'histoire sociale, événementielle et culturelle d'une époque. En ce sens, la sociologie de l'art établit incontestablement que les processus de production des œuvres sont historiques. Nous l'avons constaté, pour notre corpus ; il s'inscrit dans des contextes historiques et épidémiques et dépend de ceux-ci. Mais, selon une temporalité plus longue, à longue échelle pourrait-on dire, et c'est là une des raisons de détermination de notre période particulièrement longue (impensable pour un travail sérieux d'historien, mais intéressante pour une saisie anthropologique), la transhistoricité de l'art consiste dans la permanence, ou mieux la « perdurance »⁹⁵⁵ des œuvres, de ce qu'elles transmettent, échappant à l'histoire de leur constitution. Paul Ricoeur déclare à ce propos : « *Ce qui est bouleversant dans l'expérience esthétique, c'est qu'à la différence des phénomènes économiques et politiques où le résultat est en quelque sorte proportionné à sa production, le résultat est ici en excès sur sa production* », et cet excès même de l'œuvre en fait la spécificité.

Paradoxalement peut-être, cet « excès » n'est pas mesurable, précisément parce que tout en étant historique, l'œuvre s'arrache à cette historicité à laquelle on veut parfois la réduire et offre une autre dimension, celle qui fait perdurer ce qu'elle donne à voir et à lire. Cet excès la situe dans une autre temporalité et l'empêche d'être réduite aux conditions mesurables de sa production (le marché, l'habitus, le champ social, les déterminations de l'environnement socio-culturel). Cet « excès » fait aussi qu'elle ne se limite pas à être la réfraction, le produit, le reflet, de ce qui existe déjà. Comme nous avons montré que la peste est « plus que la peste », les œuvres sont plus que des productions historiques, elles ouvrent à des sens nouveaux et à venir, elles révèlent des invariances de condition.

Les œuvres d'art sur la peste ne renvoient pas seulement à la peste, aux crises historiques et aux configurations socio-culturelles contemporaines de ces épidémies, elles révèlent des aspects transhistoriques de la confrontation des hommes au mal, à la mort, au risque. Bien que nous ne pensions pas que ce soit propre à l'art de la peste, mais une dimension essentielle de l'art en général, force est de constater que l'excès caractérise autant la peste que les œuvres en elles-mêmes. Cette coïncidence est celle relevée par Artaud (1964)

⁹⁵⁵ Le terme est de Paul Ricoeur, in *Arts, langage et herméneutique esthétique*, *Entretien avec Paul Ricoeur* par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl (Philagora.net <http://www.philagora.net>).

dans le parallèle établi entre la peste et le théâtre, l'une des formes des arts de la représentation.

Le système de ces représentations iconographiques est analysable alors selon un autre procédé méthodologique qui conjugue esthétique et anthropologie en ce qu'il dégage des axes de lecture de ces œuvres pour mieux comprendre ce qu'elles donnent à voir et à penser. Notre typologie a ordonné ces axes de lecture.

A.2 – Typologie dynamique

Rappelons que cette typologie répond à une démarche anthropologique et non d'histoire de l'art (classification de Dormeier, 1989, pp. 269-306, ou selon le caractère profane ou religieux des œuvres, par exemple, chez Boeckl, 2000). Nous avons donné les raisons de la nécessité de cette typologie avant notre analyse qui a montré notamment que le « réalisme » des scènes de peste, défini comme montrant la réalité de la peste, se conjugait suffisamment au symbolique (celui des horizons religieux, politique, mythique ou spirituel) pour conduire à s'interroger sur la nature de cette « réalité » représentée. Quelle « réalité » est à l'œuvre dans ces représentations et par elles ? Certainement pas seulement la réalité historique, épidémiologique, profane ou religieuse du temps. Rappelons les œuvres de Poussin, de Janssens, de De Troy, de Gros, par exemple : leur richesse et leur complexité, comme les éléments picturaux les plus évidents, ne peuvent permettre de les cataloguer sans difficulté et sans les réduire.

Nous ne reviendrons pas sur le détail de cette typologie et le travail qui a présidé à sa constitution (voir 3^{ème} partie, paragraphe 3), mais ne présenterons ici que les caractéristiques de ses résultats. Les trois axes principaux de lecture permettent de caractériser et d'analyser les images selon la nature de ce qu'elles donnent à voir (conformément à notre méthodologie iconologique), selon l'analyse des invariants de représentations, selon l'analyse des variations et des évolutions liées à l'ancrage historique socio-culturel.

1 - Selon la nature de ce qu'elles exposent, nous avons retenu 5 critères :

- les scènes urbaines datées et situées
- la peste générique (« utopie tragique » et métaphore de toutes les pestes)
- les épisodes imaginaires (mythiques, bibliques, idéologiques)
- les saints prophylactiques
- les héros religieux ou laïques

2 - Selon l'analyse des invariants de représentation, 5 critères également :

- la récurrence des motifs
- les stéréotypes et les poncifs
- les symboles
- les sujets et leurs discours (l'édification tridentine par exemple)
- les situations et les décors (réitération des mêmes lieux : Marseille par exemple)

3 - Selon l'analyse des variations et des évolutions de l'ancrage historique : 2 critères

- la production artistique (commande, commémoration, etc.)
- les systèmes de signification (évolution des normes esthétiques, codes, styles, etc.)

Nous ne prétendons pas que cette typologie ne comporte pas de biais susceptibles de la rendre discutable. Ses critères correspondent à nos axes d'analyse, sa validité est assurée par son caractère dynamique qui suppose qu'une même œuvre puisse être référée à une grille de lecture différente, son caractère non fixiste peut être perçu comme un écueil scientifique. Pourtant, étant donné la nature particulière de nos données, cela nous paraît être un avantage dans la mesure où il permet une lecture plus rigoureuse et plus fine des œuvres, donc une production accrue de sens.

Il nous a semblé que cette typologie dynamique permettait de dégager des « noyaux » expressifs, par exemple, sans pour autant les isoler de leur ensemble esthétique (travailler des détails sans les décontextualiser absolument), de les considérer comme des « signes » en eux-mêmes, sans pour autant les soustraire à un discours pictural qui les porte et les rend lisibles. A cet égard, le stéréotype mère-enfant (nourrisson) ou encore, sur un autre registre, la présence ou non de bubons sur les corps prennent leur sens dans des œuvres réalistes quasi sans transposition (celle de Serre par exemple), mais aussi dans des perspectives symboliques (allégorie de Dandré-Bardon, ou de Gérard par exemple) ou religieuses (Janssens, Rubens, de Crayer par exemple).

Par ailleurs, la prise en compte des horizons différents de composition, horizon mythique, biblique, politique, religieux ou horizon ontologique quand il s'agit de représentation de peste générique (Zick ou Böcklin par exemple), permet de mieux comprendre la nature des discours picturaux, leurs visées et leurs inscriptions mentales et culturelles. Selon les axes mythique, idéologique, ou ontologique, certaines œuvres, tout en pouvant livrer leurs sens selon leur nature, leurs invariants ou leur inscription historique, révèlent des significations auxquelles ces axes donnent leurs cohérences.

Ainsi par exemple, l'œuvre de Poussin de 1630, *La peste d'Asdod*, appartient à un axe mythique (biblique). L'image alors fonctionne dans une grille de lecture cohérente : la cause

originelle de la peste est Dieu, le principe divin transcendant de la colère divine ; la raison d'être est la faute et la culpabilité (celle des Philistins, mais qui se généralise) ; l'effet produit est alors le fléau (au sens propre) ; l'enjeu concerne l'homme pécheur, coupable ; la situation spatio-temporelle est constituée par un lieu et un temps biblique, antique et sacré ; le sens est le mal métaphysique ; la visée théologique et eschatologique ; l'horizon celui de la Rédemption ; la rhétorique est spirituelle (s'accompagne de solennité, de monumentalité), la catégorie d'inscription est mythique, d'ordre biblique et antique. La cohérence symbolique de cette représentation iconographique tient à sa cohérence mentale comme construction finalisée.

Si l'on applique ces mêmes critères d'analyse selon l'axe ontologique cette fois à l'œuvre de Zick, *Die Pest*, une autre interprétation fondée sur une autre construction mentale cohérente peut être mise en évidence. La cause originelle de la peste est la finitude humaine (et non Dieu absent de la représentation, iconiquement et symboliquement), la nécessité de condition ; la raison d'être est la maladie, la mort, comme réalités du vivant ; l'effet produit est alors la peste comme mode de destruction possible (et non tant le fléau dans son acception propre) ; l'enjeu concerne l'homme, dans sa condition, la condition humaine confrontée au mal ; la situation spatio-temporelle est imprécise, elle renvoie pour nous à ce que nous avons appelé « l'utopie tragique » (délocalisation, a-temporalité) ; le sens est celui du mal ontologique, ou existentiel ; la visée ou la fin est la lucidité tragique, elle est plus philosophique que théologique ; l'horizon est celui du dévoilement, de la démystification, la rhétorique celle de l'ironie (s'accompagnant de radicalité décapante), et la catégorie d'inscription nous paraît philosophique (et non mythique), transhistorique. La cohérence symbolique de cette représentation iconographique de Zick tient à sa cohérence mentale comme allégorie tragique et non mythique.

Enfin, si nous prenons comme exemple de tableau de Gros, *Bonaparte et les pestiférés de Jaffa*, la même grille de lecture donne une autre cohérence de sens : la cause originelle de la peste est l'altérité et la contingence (celle de l'aventure historique en Orient) ; la raison d'être est la contagion, la relation (inter/population et intra/population) ; l'effet produit est alors la peste comme maladie de fait, mais contre laquelle on peut lutter ; l'enjeu concerne certains hommes, particuliers (soldats et orientaux malades) ; la situation spatio-temporelle est précise, Jaffa, mais elle correspond à un ailleurs, à l'Orient (elle est l'ici-bas concret et le territoire étranger) ; le sens est le mal social et moral, peut-être également l'exclusion culturelle ; la visée est alors l'édification idéologique et morale ; l'horizon est celui de la contamination mais aussi celui du progrès (Bonaparte l'incarne tout en se plaçant dans la

lignée du pouvoir sacré) ; la rhétorique est celle du lyrisme et de l'exemplification ; la catégorie d'inscription est celle de l'idéologie politique.

Ces trois exemples dégagent des cohérences de sens et de construction. Nous ne saurions récuser d'autres éléments interprétatifs, mais ceux-ci nous paraissent dominants et éclairants en fonction de nos analyses, de notre typologie et de nos axes d'interprétation. Encore une fois il s'agit de donner à la lecture le plus de pertinence possible en vérifiant les différents éléments de la grille de lecture pour fonder de façon cohérente une interprétation.

Ainsi, si nous envisageons le troisième axe de notre typologie dynamique, selon l'analyse des variations et des évolutions de l'ancrage historique qui présente les critères de la considération de la production artistique (les événements, la commande, les commémorations, etc.) et celle des systèmes de signification (évolution des normes esthétiques, codes, styles, etc.), nous comprenons mieux les raisons pour lesquelles la France, au XIX^{ème} siècle, a continué à produire des œuvres de peste en grand nombre (voir la quantification), alors que cette production décline en Italie et ailleurs en Europe.

Du point de vue de l'ancrage historique, un certain nombre de faits viennent éclairer cette particularité : la dernière peste du XVIII^{ème}, particulièrement violente dans le Sud a laissé un vif souvenir ; les campagnes Napoléoniennes ont confronté les populations aux épidémies (la peste en particulier, mais pas seulement) ; la politique coloniale enfin participe aussi de cette spécificité française. L'expansion colonialiste a prolongé la menace de l'épidémie et s'il ne s'agissait pas que de la peste (choléra, fièvre jaune, etc.), la valeur paradigmatique de celle-ci l'a rendu prépondérante dans la peinture. Mais le romantisme esthétique participe également de cette singularité française. Dans sa prédilection pour les horreurs et le sublime, l'infini et le lyrisme, l'exaltation des moments tragiques de l'humanité, la nostalgie des lieux ou époques éloignés, le courant romantique trouve la thématique de la peste une source d'inspiration. Enfin, le pouvoir politique soutenant les projets d'art religieux au XIX^{ème} siècle, l'académisme prégnant, et l'intermède révolutionnaire ayant été en partie responsable de la détérioration d'œuvres d'intérieur d'église, la France a continué à produire des œuvres religieuses de peste (en partie pour remplacer ces pertes, Boeckl, 2000, p. 138).

B - La mort

D'un point de vue quantitatif, comme d'un point de vue analytique, l'une des constantes des représentations concerne la mort, comme effet, comme symbole. Il paraît

difficile de déterminer une évolution significative des représentations de la mort liée à la peste. Non que le macabre et l'oxymore figuré de la mort-vivante (la Mort des *Danses macabres*) ne dominant pas au Moyen-âge et ne persistent ensuite sous des formes esthétiques différentes (*Vanités* et *Trompe-l'œil*) ; non que les différentes figurations du squelette disent de moins en moins la fréquentation permanente de la mort au profit du besoin d'en exorciser la peur, ou de la permanence d'une contemplation fascinée et cathartique ; non que l'angoisse de la « bonne mort » et l'injonction au repentir pressant les esprits du XV^{ème} siècle n'aient pas perdu de leur acuité ensuite, particulièrement à l'âge moderne ; mais que, en dépit de ces évolutions, les liens peste et mort sont déterminants et persistants dans les représentations.

Peut-être constate t-on, aux XVII^{ème}, XVIII^{ème}, XIX^{ème} siècles, une plus grande fréquence des scènes de peste et donc d'une mort figurée comme effet terrible de l'épidémie. On serait passé d'une représentation dominante de la Mort agissante, cause active de l'extermination et incarnant la peste (squelette des *Danses*, transis), à celle d'une mort constatée, vécue, produite (amas de cadavres, etc.). Mais les résultats ne montrent pas une évolution véritable (l'œuvre de Zick date du XVIII^{ème} siècle ; celle de Negri à Venise, du XVII^{ème} siècle, pour ne retenir que deux exemples d'œuvres appartenant à des catégories différentes dans la typologie). De plus, le XX^{ème} siècle est davantage marqué par les cycles de la mort et un certain retour du symbolique.

Ce qui, en revanche, est incontestable, c'est la proximité des morts et des vivants dans les scènes. Elle renvoie à la fois à la confusion vie/mort en temps de peste et à l'insoutenable incertitude de la mort réelle de l'être en temps d'épidémie, comme à cette obsession d'être enterrés vifs (Signoli et al., 1996 ; Léonetti et al., 1997). Ces variations iconiques sur la mort la donnent à voir dans toute son horreur, sa radicalité, sa brutalité.

Ce qui est également évident, c'est le recours à la symbolique de la mort, qui perdure au travers tout le corpus : personnification et signes, allégories ou scènes fantastiques, confondue à la peste ou compagne exécutrice.

D'une part la mort, en elle-même irréprésentable ne peut que prendre soit la forme des effets physiques et concrets sur les corps, soit prendre corps elle-même symboliquement et allégoriquement dans des représentations qui répondent au code de lisibilité, à une rhétorique de l'image. D'autre part, s'agissant d'épidémie, la mort représentée concentre les aspects biologiques, organiques et culturels, sociaux, dans une même image. Mais ces images renvoient aussi aux deux versants ontologiques du mourir : l'ici-bas et l'au-delà (Thomas, 1988, p. 17 et suiv.) et la peste, à cet égard, a été une expérience européenne fondamentale. La mort, comme la peste, est créatrice de forme : « ... elle ne se contente pas de limiter notre vie,

c'est-à-dire de lui donner forme à l'heure du trépas, au contraire, elle est pour notre vie un facteur de forme, qui donne coloration à tous ses contenus : en fixant les limites de la vie dans la totalité, la mort exerce d'avance une action sur chacun de ses contenus et de ses instants », écrit Georg Simmel (1988, p. 171).

L'identification n'est alors pas étonnante dans les représentations, la peste c'est la mort, radicale, véloce, indistinctement féroce. Les allégories qui la mettent en scène peuvent être des allégories de la menace et de la destruction (de Böcklin à Jenewein, par exemple) pour lesquelles la peste est un prisme ou une matrice de lecture de la caducité et de la finitude d'une condition humaine exposée. L'axe ontologique de notre lecture permet de comprendre certaines œuvres comme des métaphores de la condition humaine dans ses caractéristiques essentielles : la pluralité et la nécessité pour l'humain des relations avec d'autres humains, celle des événements fondamentaux. La peste met en jeu la vie, la mort, les relations aux autres dans les contextes de crises qui exacerbent ces trois nécessités. Dans et par l'épidémie, l'échange vital devient mortifère, le mal circule par les hommes eux-mêmes, tout se passe comme si la contagion se substituait aux autres relations sociales, et la mort saisit la vie.

Quelles que soient les œuvres, le prisme de lecture révèle toujours trois aspects structurants : le factuel (pathologique et historique), le symbolique (thématique : les idées, les croyances, les peurs et les aspects mentaux, etc.) et l'ontologique (les enjeux essentiels de condition humaine) du phénomène épidémique.

C - Permanence du thème comme sujet

Le constat de la permanence du thème de la peste comme sujet des représentations conduit à penser une relative autonomie de l'art par rapport au réel : d'une part il existe un décalage par rapport à la réalité des crises effectives (la contemporanéité n'est pas une donnée dominante), d'autre part, la production artistique semble être déconnectée de la connaissance savante ou scientifique de l'épidémie et se maintient alors que les processus étiologiques de la maladie comme les mesures prophylactiques sont maîtrisés. Pour autant, les représentations ne relèvent pas de la catégorie de la « fantaisie », de l'imaginaire seulement. Mais cela n'est pas propre à l'art de la peste, et renvoie aux relations complexes entre art et réalité.

Nous n'entrerons pas ici dans le détail des considérations philosophiques d'esthétique

selon lesquelles, dans la perspective de la modernité, l'œuvre est représentation sensible de l'idée (chez Hegel), la transfiguration du réel (Malraux) ou sa spiritualisation (Kandinsky), ou encore puissance de révélation du réel en le rendant visible ; cette dernière conception nous paraissant être, pour la visée anthropologique, la plus éclairante⁹⁵⁶. Ce qui demeure, c'est que les œuvres livrent des formes et du sens, en donnant formes aux sens, pourrait-on dire.

Qu'à partir du XIX^{ème} siècle en Occident, les arts graphiques ne répondent plus, de façon dominante, à un approfondissement ou un accomplissement mimétique, mais plutôt à une exploration des ressources infinies que cet abandon de l'idéal traditionnel autorise sur le plan de la signification, ouvrant à une liberté en termes de signes et faisant de la peinture, par exemple, une productrice de signes, ne nous paraît pas avoir transformé radicalement le rapport, non au réel (la peste comme réalité épidémiologique à représenter) mais à ce qui constitue ce réel pour nous, à ce qui fait réalité, au phénomène social total de la peste. Les propriétés symboliques renvoient toujours à une relation entre l'œuvre et celui qui la perçoit, articulée à une situation vécue, à un contexte de pratiques, de croyances, de perceptions et de représentations communes données, voire à l'intégralité de nos jeux de langage et de nos significations communes.

Nous avons vu comment les pratiques esthétiques, les productions et le fonctionnement symbolique des œuvres de notre corpus ne se conçoivent que dans un espace commun, public. Cet espace, ces temps sont l'arrière-plan des représentations, ils constituent ces conditions d'existence et de production des hommes comme de l'art. La réalité des épidémies a été (est toujours) pathologique, sociale, symbolique à la fois, prégnante dans la mémoire et le psychisme collectifs : des faits, des traces, des résonances, des actes et des réponses sociales, des comportements et des symboles. Cette réalité là, humaine, est invariante ; ce qui varie, ce sont les formes qu'elle prend. « *Ce qui est universel, c'est le principe de la mise en relation, le fait qu'un certain nombre de substances physiques immédiatement perceptibles (le sang, le sperme, les excréments, l'eau...) et d'événements fondamentaux (la naissance, la copulation, la maladie, la mort) se présentent de façon nécessaire à l'humanité* » (Augé, 1982, p. 53) et la peste constitue l'un de ces événements fondamentaux majeurs.

Il nous semble donc que ce corpus constitue un prisme des relations à la peste, une expression féconde de la réalité humaine pour mieux la comprendre. La durée, la permanence

⁹⁵⁶ Pour une synthèse rigoureuse et pertinente sur cette question, voir Cometti, 2002.

du sujet dans les représentations iconographiques démontre que la peste n'est pas une réalité archaïque, mais plus exactement une matrice de lecture des crises vécues et représentées par les populations. L'intérêt des représentations artistiques, à cet égard, réside dans la production d'une autre temporalité, nous l'avons vu, et, par conséquent, dans l'accès qu'elles nous donnent à la réalité vécue investie de sens et symbolique : réalité pathologique, pathétique et sociale déterminante. Mais un autre intérêt tient à la nature artistique de ces représentations des corps de la contagion justement, à cette autonomie relative qui les fait échapper au biopouvoir pour leur conférer une autre dimension, humaine et vécue.

Dans le rapport à la réalité, notre période a connu une mutation de l'expérience visuelle déterminante, celle de la perspective (Panofsky en fait remonter au *trecento* les prémisses et à la Renaissance le développement, 1975 ; 1976). Le réalisme optique a accompagné une grande part des artistes, la perspective apparaissant à tous comme un art divin, une manière suprêmement objective de parler du monde. Ce n'est pas la réalité épidémique issue de ce réalisme là qui nous fait attribuer à l'art de cette période sa valeur révélatrice ; pas seulement et pas exclusivement. Il est une construction, comme tous les systèmes de représentations et la conjonction ou « l'intersection » de la peinture et de la science initiée au début du XV^{ème} siècle dans le dessein de représenter, dans le prolongement technique d'une doctrine optique, qui produit des images vraies et fausses à la fois (Hamou, 2002, p. 48-71).

Ce n'est donc pas en tant qu'elles reflèteraient le réel épidémique et à titre documentaire que les représentations iconographiques disent une réalité. Nous avons vu que ce qui domine en elles relève de la conjugaison entre réalisme et symbolisme, mais ce réalisme peut être envisagé selon deux catégories. D'une part, un réalisme de transposition, qui met en scène les corps idéalisés, les chairs lisses, les postures pensées et le beau idéal au sein de l'horreur dans des « scènes » symboliques renvoyant aux situations effectives de peste pour n'importe quel spectateur. D'autre part, un réalisme sans transposition, de chroniques picturales, qui nous semblent témoigner, avec réalisme, sans concession, sans horizon spirituel figuré, sans artifice. Cette distinction ne nous paraît pas opérante, les œuvres de la première catégorie sont tout aussi significatives que celles de la deuxième ; cette différence peut avoir un intérêt dans une approche un peu sommaire. Elle ne résiste pas à l'analyse.

Ce qui transparait dans les œuvres, en revanche, a valeur de réalité et de vérité parce qu'elles articulent au biologique et au social des crises, le symbolique. Dans la réalité vécue, ces trois pôles sont intriqués incontestablement. Au reste, la cohérence et les jeux de

correspondance entre maladie et société devraient intégrer le troisième pôle, symbolique. L'analyse a montré que la conjugaison du symbolique et du réel articule les œuvres quelles que soient les périodes. Le symbolique demeure au XX^{ème} siècle comme l'équation mal/maladie perdure, attestant le rôle déterminant du symbolique dans le vécu de la maladie, comme dans les discours qui la concernent.

La permanence du thème comme sujet des représentations iconographiques tient alors peut-être à cette trilogie du mal dominant l'Ancien Régime (Hildesheimer, 1993) que nous avons déjà convoquée pour notre analyse et qui aurait persisté dans les mentalités, malgré l'évolution des connaissances ? Cette hypothèse peut être pertinente, à condition d'en modifier quelque peu les occurrences : « le monde mauvais » peut être maintenu tel quel, dès lors qu'il s'agit de vivre les tragédies épidémiques, mais le « dieu vengeur » et « l'homme pécheur » nécessitent qu'on les repense (nous avons vu les transformations du XVII^{ème} à cet égard). Cela dit, si cette trilogie articule des pôles structurants qui peuvent prendre des formes particulières différentes, si elle a une valeur heuristique et explicative, il est certain qu'elle est éclairante. Le pôle de la culpabilité et de la stigmatisation, celui d'une cause transcendante (surnaturelle, spirituelle, morale, etc.) originelle du mal, du malheur ou de la maladie sont encore agissants.

Il est vrai également que la peste est, à plusieurs titres, nous l'avons vu par l'iconographie, un révélateur privilégié de la complexité des sociétés (des pouvoirs de l'odeur, des comportements sociaux, des relations entre peurs et actes, des conjonctions paradoxales de croyances irrationnelles et d'actions rationnelles et efficaces, etc.) et de ce qui nous structure : les relations entre le monde (ou la réalité du milieu), le corps et le symbolique.

III – Compréhension de la complexité du thème et du phénomène épidémique par les représentations

La valeur compréhensive des représentations iconographiques est indéniable en raison même de la nature de ces représentations des corps de la contagion qui mettent en présence dans les images particulières de cette dialectique entre hommes-monde/corps/symbolique. Elles nous permettent d'accéder alors aux caractéristiques de l'épidémie comme phénomène bio-symbolique, traversé par l'histoire. Cette complexité anthropologique lie la matérialité

sensible et organique (celle du corps physique, concret, charnel, souffrant et mourant, luttant) et le milieu ambiant (délétère, contagieux, en crise : la population atteinte, le contact, l'air que l'on respire, les relations aux autres et aux pouvoirs, les dispositifs sanitaires) avec le symbolique (productions mentales, mythiques, doxiques, idéologiques, savantes et leurs traductions iconographiques).

Ainsi, par exemple, nous avons analysé le geste de se boucher le nez comme l'un des stéréotypes des images de peste. Cette stéréotypie ne tient pas seulement aux récurrences, à un aspect quantitatif, nous en avons vu les raisons. Ce qui donne à ce geste toute sa densité compréhensive relève précisément de ce qu'il conjugue la matérialité de l'odeur, la puanteur du cadavre empesté (terme qui renvoyait à la mort au XVI^{ème} siècle et seulement à l'odeur aujourd'hui) avec les références aux représentations mentales, tant doxiques que savantes, sur la contagion et les miasmes, et enfin, la valeur symbolique du geste ainsi codé dans la mesure où, à la fois, la peste est réellement conçue comme une odeur (Le Guérer, 1998, p. 49-50) et le geste signifie le dégoût, l'insupportable de l'autre, la peur de la menace mortifère. Les parts organiques, atmosphériques, intersubjectives et symboliques sont intriquées dans l'image.

La valeur révélatrice de l'iconographie tient alors à une correspondance entre les raisons de sa production, les axes de son contenu et les caractéristiques fondamentales de l'épidémie. Elle procède aussi de l'externalisation par l'image de schèmes de représentation propres aux populations confrontées au mal épidémique. Elle provient enfin de l'accès que l'iconographie nous offre en exposant les corps de l'excès, du désordre, de la rupture et du mal. Les images ne sont pas seulement des signes, mais contiennent en elles-mêmes des sens multiples que nous avons regroupés, ce qui a permis d'en dégager des schèmes symboliques.

A - Correspondances entre raisons de la production, axes du contenu iconographique, et pôles structurants de l'épidémie

Reste alors à comprendre cette persistance des représentations selon trois niveaux d'interprétation des « raisons » de cette production qui nous font retrouver les trois pôles structurants liés à l'épidémie de peste, mais également liés au contenu iconographique et sémantique de leurs représentations :

- Le factuel, en rapport avec les crises réelles, qui provoque la production artistique soit par rapport à des périodes entières (endémiques) ; soit par rapport à d'autres épidémies (choléra SIDA...) qui réactivent les schèmes de l'imaginaire et du symbolique ;

- Le mémoriel, construction de la mémoire des catastrophes (« *memento mori* » des Marseillais, par ex.) ; les représentations sont des expressions de survivances, cristallisent et édifient les noyaux de sens ;
- L'ontologique, qui tient à la nature essentielle des rapports entre les hommes et le mal, les hommes et les maladies épidémiques, les hommes et la mort.

Ces trois facteurs de production iconographique sont indiscutablement présents, les analyses l'ont montré. Les œuvres sont tantôt directement liées aux pestes historiques (Milan, Naples, Marseille, etc.), tantôt commémoratives ou encore votives et leurs scènes renvoient aux faits épidémiques, ceux de la peste ou d'autres épidémies provoquant des effets similaires. Cette caractéristique factuelle se croise avec la mémorielle : d'une part de nombreuses œuvres sont donc commémoratives, d'autre part leurs contenus figuratifs portent les traces mnésiques, symboliques ou réalistes, des épidémies (nous l'avons vu pour Serre dont les œuvres reprennent des motifs de Coppola et Spadaro pour Milan, sans pour autant trahir la chronique de la peste marseillaise). Constances et invariances d'un sort réitéré, d'événements similaires, de gestes semblables : litanie des pestes qui toujours se ressemblent. Ce à quoi l'art nous fait accéder et qu'il nous fait comprendre, c'est que l'histoire des hommes n'est pas linéaire, que les strates se confondent, s'interpénètrent, que l'inactuel ressurgit au présent d'une crise. Enfin, ce qui se joue d'essentiel dans ces moments d'épidémie, d'ordre ontologique, et qui engage une vérité de la condition humaine : l'orchestration des peurs profondes et archaïques, de la violence, des figures de l'altérité.

L'étude iconographique met en évidence des schèmes symboliques, c'est-à-dire des structures dynamiques qui forment le canevas fonctionnel de l'imagination provoquée par le phénomène de la peste. Selon Durand, le schème est une « *généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire* » (Durand, 1992, p. 61)⁹⁵⁷. Cette définition s'attache au schématisme individuel de l'imagination. Nous avons utilisé ce terme, nous mêmes, pour désigner ces trajets incarnés dans les représentations iconographiques concrètes et précises, fruit de l'imagination individuelle des artistes, nourrie, travaillée, informée par la réalité, l'imaginaire et les représentations collectives de l'épidémie. Ils constituent des structures ou des configurations dynamiques (sujettes à transformations et expressions différentes) de sens, des structures

⁹⁵⁷ Pour la relation de Durand à la terminologie kantienne (Kant, *Critique de la Raison pure*, I, p. 102) d'où provient ce terme de « schème », voir son introduction qui les précise (1992, pp. 59-64).

sémantiques qui caractérisent l'imagerie de la peste comme la confrontation des hommes au phénomène et à la réalité épidémiques.

Ainsi, par exemple, dans les représentations de scènes de peste religieuses, le schème de la puissance surnaturelle (verticalité, ascension, écrasement), divine, imposant sa colère et sa punition par et dans la peste peut être symbolisé par les flèches ou l'ange à l'épée, ou les nuages sombres, au sein de l'archétype du ciel. Alors, que dans des représentations qui ne subissent plus la pression religieuse, ce soit encore du ciel que parvienne la menace, et qu'elle soit figurée comme oiseau noir, rat monstrueux volant, chauve-souris chevauchée par la Mort, ou peste symbolique qui plane sur les villes et les populations, tout ce polymorphisme et cette polysémie de l'image, ne remet pas en question le schème selon lequel la peste s'abat sur les hommes, venue d'ailleurs (d'en-haut ou du lointain Orient), violemment, sans que les hommes ne puissent la comprendre, la maîtriser, l'éradiquer. La littérature atteste bien que les populations l'ont vécue de cette manière, se la sont représentée selon ce schème et l'iconographie y renvoie.

Un schème n'épuise pas le sens d'une image, à l'évidence, ni ne suffit à rendre compte de la complexité d'une représentation comme d'une catégorie de représentations apparentées. Mais ce schématisme permet de comprendre la permanence comme la complexité des caractéristiques iconographiques alors que le contexte historique dans lequel elles s'inscrivent a changé, tant au plan des événements qu'au plan du savoir sur l'épidémie.

La plupart des études sur les épidémies dans l'histoire de l'homme interprètent la similitude des réactions sociales et des représentations à l'œuvre en temps de crise, lorsqu'elles s'en préoccupent, comme des réactivations d'attitudes irraisonnées, souvent adoptées dans l'histoire (Hildesheimer, 1993 ; Ruffié & Sournia, 1995, notamment pour le SIDA, pp. 222-224 ; Werner & Goetschel, 1999) et correspondant à des archaïsmes comportementaux. Elles traduiraient des réactions élémentaires de l'homme devant les menaces encore inconnues et répondraient à des réflexes de panique. Ces interprétations ont leur cohérence, certes, mais à condition de comprendre que ces archaïsmes n'ont rien de régressif ou de dépassé, paradoxalement. Ils ne nous paraissent pas être des résidus des temps anciens, seulement dus à la résistance des esprits au progrès de la technique et de la connaissance médicales et scientifiques. Cet archaïque là nous semble relever davantage de la permanence de ces schèmes anthropologiques que nous avons définis. Par définition, ils sont actuels, d'une actualité qui tient à leur caractère structurant et toujours actif. Si l'on veut maintenir la terminologie de « l'archaïque », c'est au sens de ce qui est au principe même de

la société humaine, toujours présent et dynamique, dans ses confrontations aux crises, au mal, à la mort.

B - Schèmes des différentes figures de l'altérité

Le constat de cette survivance, toujours active, dans nos imaginaires et nos représentations au travers de leur polyphonie ou de leur polymorphisme iconiques conduit à s'interroger sur ce qui les construit. Il nous semble que le prisme des représentations iconographiques des corps de la contagion s'articule et se nourrit de schèmes liés aux différentes figures de l'altérité. L'épidémie confronte les hommes à trois formes d'altérité : le mal, la mort, l'autre.

B.1 – Le rapport au mal

Rappelons seulement que si la lèpre stigmatise le péché individuel (Pichon, 1988, pp. 247-264) la peste stigmatise le mal collectif, celui des populations, celui d'une condition humaine faillible, peccable. La vapeur pesteuse est démoniaque, mais la peste est maladie ; les hommes sont malades, mais ils sont également « mauvais ». Rappelons également la commensurabilité du mal commis et du mal subi, les liens obscurs entre la faute collective et la souffrance commune. Rappelons également que les discours qui montrent que la peste est appréhendée comme une épreuve, permettant à une population par sa traversée difficile, de retrouver une « saine » vitalité. Bref, la peste fait partie des maux et elle a partie liée avec le mal.

Si l'on suppose qu'il soit possible de dresser la liste de tout ce qu'il faut compter au nombre des maux, ce qui n'est pas indiscutable, l'épidémie en fait certes partie, avec son cortège de souffrances, de désordres, de violences et son aboutissement : la mort. Mais pour passer des maux au « mal », il faut penser une diversité de réalités sous une catégorie unique. Cette opération ne peut être légitime que si les réalités pensées sous ce même concept sont homogènes, faute de quoi nous n'avons guère qu'un mot vide.

L'épidémie n'est donc pas « le » mal, mais l'un des maux que subit l'humanité. Ce qui autorise, ici, à se référer à la notion de mal, c'est donc l'ensemble des discours et des représentations qui ont, symboliquement, identifié la peste au fléau par excellence. Ces représentations ont fait de la peste ce paradigme du mal, à la fois comme cause et effet.

L'expérience de la peste a livré aux hommes une donnée immédiate, celle de leurs souffrances. C'est probablement en raison de ce qu'ils ont vécu comme une épreuve dont ils ont été les victimes que les hommes ont saisi la peste comme le mal par excellence et la principale source de terreur. Mais, à ce premier degré de vécu et d'identification répond généralement une production mythique (Ricoeur, 1978) qui, en écho à l'expérience d'un mal subi, impute les misères des hommes à une source unique, un démon, un esprit malin.

Probablement nées d'une confusion des esprits entre les maux imputables à la nature (la foudre ou la tempête, et l'épidémie en fait partie) et ceux liés aux hommes eux-mêmes (maux humains, trop humains, ceux des fautes et des défaillances multiples : viols, guerres et autres injustices commises), les représentations collectives ont fait de la peste la rançon « du Mal ». En assimilant ceux-ci à ceux-là, comme s'ils étaient les uns et les autres les fruits de lois éternelles et irréfragables de la nature, voire dus à la malveillance ou à la justice d'un dieu éternel hors de la nature, les mentalités ont façonné ce prisme de représentations qui consiste à ramener au même (le Mal comme entité abstraite et unique) les différents maux dont l'humanité souffre. Comme s'ils étaient tous les différentes figures d'une même imperfection essentielle et inéluctable des hommes et du monde : le Mal, métaphysiquement entendu.

Pour Saint-Augustin, dont la pensée imprènera les esprits de la Chrétienté, le mal tire son origine de la limitation de l'être créé (Liv. VII, *Confessions*). L'homme n'est pas Dieu mais à l'image de Dieu et comme tel, peut-être bon, ressembler à son modèle ou être mauvais, inférieur à son modèle. Si la perfection de Dieu se révèle dans la création de l'être libre, selon l'augustinisme, le principe du mal est dans la créature : la cause première du mal est l'imperfection ontologique de l'homme. L'imperfection de la nature est imputée à ce qu'elle est alourdie par la matière que les théologiens considèrent comme néant d'être, c'est-à-dire d'esprit ; ce néant qu'est la matière comparée à l'esprit. Dans cette configuration alors, la loi du corps est de choir, de déchoir : pente, chute, avilissement sont des puissances de l'être mixte et l'homme agit mal quand il est tiré vers le bas, « abîmé ». Le terme « penchant » exprime bien cette pente du péché en ce que le corps fait « flancher » l'âme.

Si dans les représentations iconographiques de l'Ancien Régime on admet une disposition foncière au mal, que cette disposition prenne la forme de la peccabilité ou celle de la perversité, pour cette raison même, cette tendance est vécue comme vision angoissante, voire désespérante de l'humanité. On comprend alors que la chrétienté tridentine ait à la fois favorisé les œuvres exposant cette humanité coupable et souffrante, mais également qu'elle ait pu en tirer partie, à des fins édifiantes et idéologiques, en orchestrant par là le salut des fidèles et le rôle bienveillant et charitable de l'Eglise. D'autant que, même au Moyen-âge, le « mépris

du monde » (*contemptus mundi*) n'est qu'une tendance et si les démons attisent le *pathos* humain et l'entraîne du côté de la chute, il a bien la liberté de résister à cette tentation : ni le *pathos*, ni le corps ne sont mauvais en soi, ils peuvent seulement le devenir dans le jeu de la guerre interne du sujet.

On comprend alors que puissent s'articuler dans les représentations, non sans ambivalence nous l'avons analysée, à la fois les modes figuratifs et symboliques de catastrophe, d'hécatombe, de terrible mal qui s'abat sur les populations avec brutalité, indifférence, de calamité et les modalités figurant la lutte, les réponses actives, les intercesseurs en prière, les secours des religieux, etc. De même on peut comprendre alors que certaines images renvoient les hommes-spectateurs à leur propre culpabilité, mais aussi à leurs terreurs tout en montrant ces figures de pestiférés stigmatisés, équivalents iconiques des boucs émissaires en temps de peste (Juifs au XIV^{ème} siècle, semeurs ensuite, vieille femme ou encore médecin, eux-mêmes parfois figurés).

Ces figures ambivalentes assurent à la fois la fonction cathartique en répondant au besoin de concrétiser et d'extérioriser les peurs et les souffrances, et/ou de particulariser les auteurs de troubles pour évacuer la culpabilité collective. On peut évidemment songer au *pharmakos* des grecs chargé de tous les maux de la cité et en assurant la purification. Il s'agit toujours au fond du même processus pour supporter l'insupportable, ce mal à exorciser pour retrouver un ordre à vivre. Quoiqu'il en soit, c'est bien toujours l'homme mauvais qui répand le mal, qui « infeste et empeste » les populations, qui se contamine lui-même en quelque sorte, mais qui trouve aussi dans la communauté humaine les remèdes et les dispositifs protecteurs. L'ambivalence des figures renvoie à l'ambivalence de cette condition.

S'agissant de la peste, le mal est tout d'abord physique, organique : pathologie, mal redoutable, tout autant efficace qu'obscur jusqu'en 1898. Bien que la peste ait été largement décrite et commentée depuis Procope au VI^{ème} siècle, la méconnaissance de ses agents propagateurs comme de ses processus ont été le terrain favorable aux croyances irrationnelles et à des représentations liées à celles du Mal, de ses origines, de ses causes et de ses fins. La maladie, jusqu'au XIX^{ème} siècle, est perçue comme expression d'un mal plus essentiel, d'une corruption de la nature humaine elle-même, dans une perspective métaphysique dominante : « *Jadis on contractait la lèpre sur fond des grands châtiments collectifs ; l'homme du XIX^{ème} siècle devient pulmonaire en accomplissant, dans cette fièvre qui hâte les choses et les trahit, son incommunicable secret* » (Foucault, 1963, p. 176). Il nous semble que, sous cet angle, la peste compose son être entre ces deux maladies, lèpre et tuberculose : le fond de la culpabilité collective et de la punition, l'expression, sur les corps de la contagion figurés, de cette fièvre

qui traduit souffrance et faute, de ces symptômes qui trahissent le mal. La collectivité pestiférée manifeste, elle aussi, sa culpabilité et sa faute... « *Le mal vient de plus loin...* », pour reprendre la suggestion du poète.

Tous les écrits rendent compte des atteintes terribles et des comportements collectifs qui traduisent non seulement la vulnérabilité, mais encore la responsabilité communes. Même saisi « objectivement » (par les rapports des médecins comme ceux de Marseille en 1720-22: Chicoyneau, Bertrand etc.), le mal physique fait écho au mal moral et métaphysique. Le corps atteint, pluriel, renvoie aux signifiants majeurs que sont, Dieu, l'ordre du monde, la faute, ou encore une vision du social dans une perspective plus récente, au XIX^{ème} siècle, que nous avons analysé.

Ce qui est donné à voir sur les toiles des artistes correspond donc à un premier niveau de lecture du visible du mal, comme nous l'avons montré. Comme chroniqueur-spectateur de la peste, les artistes rendent, picturalement, ce qu'ils voient : non la souffrance individuellement et intérieurement vécue, mais la transformation horrible, l'altération radicale du corps épidémique. Lorsque, dans leurs compositions, l'expression de la douleur, de la fièvre, de l'effroi sont particularisés par un visage ou un personnage (chez Gérard, ou David, ou encore Poussin, Rubens, etc.), ce n'est jamais que pour évoquer la nature humaine dans sa généralité, en proie aux maux ravageurs.

Françoise Hildesheimer (1993, p.58) a insisté sur le fait que le malade de l'Ancien Régime n'a pas la parole en tant que tel, et particulièrement le pestiféré dont la mort est subite. Ce qui est dit de l'épidémie et de ses ravages dans les relations des contemporains se retrouve sur les toiles, exprimé en termes de composition, de couleurs et de traits: les corps pestiférés sont abattus, agonisants, cadavres. Le mal physique représenté est essentiellement celui qui traduit la mort à l'œuvre au sein du vivant. La puissance de l'art dans ces effets de vérité du mal est remarquable : les êtres réduits au silence, figés dans leurs états. Si la littérature sur la peste décrit avec un certain réalisme et avec précision lorsqu'il s'agit des relations de médecins les symptômes de la maladie, les représentations artistiques restent souvent en deçà et transfigurent les corps et leurs atteintes. Bubons, taches, pus, sang, lésions et autres manifestations pathologiques sont généralement suggérés, ou identifiables nettement sur les corps de premier plan, ou encore traduits dans un langage symbolique (le geste de se boucher le nez pour signifier, depuis Raphaël, la pestilence). A cet égard, les cires de Zumbo que nous avons analysées, sont significatives de l'horreur morbide, de la décomposition et de la pourriture qui dominent la représentation du mal corporel, lorsque les intentions des artistes sont réalistes, voire « véristes ».

Il ne s'agit nullement d'un regard se voulant objectif et clinique sur la peste, mais bien d'une mise en scène du mal auquel on attribue un sens, c'est-à-dire une cause, une origine et une destination. L'effacement relatif dans la plus part des représentations des signes cliniques détaillés est non seulement dû aux codes et aux intentions esthétiques, mais encore à une perception globale du mal qui fait de ces mêmes signes les stigmates d'une condition humaine tragique, souffrante et soumise au destin du monde. La conviction selon laquelle l'atteinte du corps est le signe visible mais aussi l'expression symbolique de la condamnation de l'âme, renforce l'horreur qui s'attache à l'atteinte corporelle. Ce sera vrai autant pour la peste que pour la lèpre, la syphilis, la variole ou le choléra. Que le mal soit physique, métaphysique ou moral (l'atteinte, la faute, le péché ou la faille), et suivant l'évolution des mentalités jusqu'au XIX^{ème} siècle, c'est toujours d'une relation au transcendant dont il s'agit. Mais nous avons vu aussi qu'au travers de la permanence des représentations iconographiques, ce rapport au transcendant n'est pas désaffecté à l'époque contemporaine.

Au fond, les représentations artistiques du corps épidémique correspondent à la réalité à la fois concrète et symbolique du moment : celle de la célérité de la maladie, de sa mortalité en masse et certaine, comme à la réalité de la vision que l'on en a et du sens qu'on lui donne. Mais, l'art de l'épidémie est à la fois constat et construction de la réalité humaine. En cela, il prend une dimension transhistorique et exprime les résonances du mal dans les consciences et les corps.

La corruption des corps est le reflet de celle des âmes, le mal (épidémique et/ou moral) est désordre auquel il faut donner une justification. Celle-ci instaure un ordre dont le désordre apparent n'est que l'expression nécessaire. La présence des anges dans les cieux tourmentés et menaçants dit combien, au-dessus de cet enfer du charnier, l'ordre divin règne : comme origine punitive de la peste, comme horizon espéré présidant à la destination des âmes de ces malades après leur mort. Le désordre est ainsi ramené à l'ordre : un enfer qui a ses lois cesse d'être un enfer. La dimension de l'humanité coupable d'un mal moral et métaphysique dont le mal physique pesteux est expression, perdue dans l'horizon mythique d'un Poussin au XVII^{ème} siècle, de la peste marseillaise réelle d'un de Troy au XVIII^{ème} siècle, ou encore dans l'évocation symbolique d'un Delaunay au XIX^{ème} siècle et celle des cycles de la mort du XX^{ème} siècle. Ces œuvres sont exemplaires de la prégnance du lien accordé entre les différents types de mal et de leur assimilation inconsciente dans les mentalités.

Peut-être n'y a-t-il qu'un besoin de se rassurer, traduit dans cette identité des discours, des croyances, dans cette parenté des représentations iconographiques, en donnant un sens à ces catastrophes pour en réduire la part d'insoutenable, d'inexplicable ? Un sens commun

accordé au sort commun, une tentative de rationaliser l'irrationnel : production invariante de l'ordre humain.

Peut-être n'y a-t-il là que pensée magique, besoin de justifier le mal par une origine transcendante, sans l'expliquer, allégations moralisantes, diabolisation et victimisation, interprétations magiques de toutes les déclinaisons du mal : maladie, faute, désordre, violence, tous les écarts possibles entre l'homme coupable et l'homme souffrant.

Certainement, y a-t-il là un trait anthropologique décisif. L'art participe, en donnant forme et sens aux événements et aux gestes humains, à cette tentative humaine de rendre la vie supportable et à cette pacification du monde et des hommes en exorcisant leurs tourments et leurs peurs. Comme figure de l'altérité, le mal, dans ses multiples formes en résonance, prend corps dans ces images.

Il ne s'agit pas de réduire phénoménologiquement le mal à la souffrance, ni de le réduire anthropologiquement et ontologiquement à la finitude, ni enfin de le réduire métaphysiquement et théologiquement à la faute. L'analyse du mal supposerait ces distinctions sous peine de confusion. Mais, ce que montre l'analyse des représentations, ce sont les liens obscurs, les échos, les jeux de correspondance entre ces différentes modalités du mal interne et externe mais toujours vécu et compris comme hétérogène.

B.2 – Le rapport à la menace radicale et l'horizon de la mort

Autre schème de ces représentations iconographiques, autre figure de l'altérité, celle de la mort ; vécu de la mort, spectacle de la mort en masse, l'épidémie est une scène tragique.

Dans la mesure où la mort est représentée, se prête à la représentation symbolique ou réaliste (agonisants et cadavres), soit comme telle identifiée à la peste, soit comme effet sur les corps, nous avons eu l'occasion de l'analyser. L'équation de la réalité épidémique a la mort pour résultat, le « *vécu-conçu* » de la mort en constitue l'expérience irrécusable. La peste est la menace d'une mort certaine, radicale que les représentations ont figuré par les amas de corps ou par les signifiants symboliques.

La mortalité, la morbidité, la décomposition, le moment du passage vers l'au-delà, la dimension collective, l'atteinte subite et la désolation, tout ce qui constitue la réalité de la mort, se retrouvent dans l'iconographie. Symboliquement, peu d'originalité dans les représentations de la peste, nous l'avons vu, sinon que la Mort allégorique la représente en général, au sens concret du terme : elle en est le personnage figuré, lui-même métaphorique. Dans la quasi totalité des œuvres symboliques, l'identification renvoie au squelette à la faux ; parfois associé à l'eau et à la barque de Caron dans la perspective du voyage et des dangers

infinis (Giovanni David), parfois transmué en monstre volant (Böcklin). Parfois enfin associé au feu dévorant, symbole ambivalent s'il en est (Bachelard, 1938), parce que la peste est « feu dévorant », liée à l'enfer, maladie infernale.

Reste incontestablement des images troublantes, dont la fonction cathartique flirte avec l'insoutenable et la fascination morbide, mêlée à la perception de la beauté de l'horreur. La permanence de ces images atteste à nouveau le besoin de donner sens à l'absurde de la virulence de la peste et de la mort, alors que se sont atténuées les croyances religieuses. Le « corps de la mort », squelette auquel les images prêtent vie, est bien un élément du corps épidémique incarnant, à la fois, la cause agissante et l'effet produit par les ravages.

La confrontation des sociétés à la mort est toujours mise en scène (représentations rituelles ou iconographiques), mais la mort elle-même n'est-elle pas métaphorisation permanente, allégorie, déplacement, allusion ? Seule une position positiviste convaincue pourrait l'imaginer comme une réalité que l'on peut cerner, délimiter, objectiver, une réalité vérifiable ou mesurable, dès lors qu'il s'agit d'en faire l'anthropologie. Tout le travail anthropologique de Louis-Vincent Thomas montre que la Mort est la contradiction vivante (si l'on peut dire) entre « l'Universel concret » - son universalité absolue qui marque tout ce qui s'inscrit dans la temporalité : individus, sociétés, systèmes culturels, etc.- et le « Singulier concret » - son caractère événementiel radical, chaque fois unique – et que cette complexité la caractérise (Thomas, 1980).

Le concept de mort est, en effet, surdéterminé, protéiforme et traversant une pluralité de champs anthropologiques : il se pose en termes si hétérogènes qu'on s'interroge sur le fait de savoir si chaque fois qu'on l'évoque on parle de la même chose, si le singulier de « la » mort a même un sens. L'illusion d'un référent unique et l'absence représentable et susceptible d'expérience de ce référent ont fait de « la » mort cette sorte de réalité sans contours qui se prête particulièrement aux métaphores. Dès lors, qu'il y ait eu, iconographiquement, une assimilation de la mort et de la peste et que celle-ci perdure dans l'histoire ne semble pas étrange. Le rapport à la finitude est aussi le rapport à l'hétérogénéité absolue : irréprésentable en elle-même, la mort est alors déclinable et figurable métaphoriquement et la peste lui donne corps. Les images appartiennent à l'ordre des traces existantes, comme les archives biologiques que sont les cadavres des charniers.

Peut-être alors ces représentations iconographiques viennent-elles nourrir cet ensemble organisé de croyances et de rites, afin de mieux lutter contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle et collective, que l'on appelle la culture ? Il nous semble, en effet après notre analyse, qu'elles articulent et offrent à la pensée non seulement les moments historiques de la

mort épidémique, les systèmes de croyances, les fantasmes archétypaux de la mort (mort féminine et maternelle dans son ambivalence, mort-agression, mort-sanction), les gestes de lutte pour la survie et les réponses des hommes, ceux du traitement des cadavres comme des données médicales, psychologiques, imaginaires et biologiques.

B.3 – Le rapport à l'autre

Le troisième schème de l'altérité est, somme toute, plus évident : l'épidémie met en jeu toute la société et donc les rapports des individus entre eux. Les relations sont envisagées selon plusieurs modes : la contagion et le contact puisqu'il s'agit d'épidémie, le rejet et le dégoût, la désignation stigmatisante du bouc émissaire, le déchirement et l'éclatement des liens sociaux et familiaux, l'héroïsation des figures exemplaires ou encore la relation d'altérité radicale à Dieu.

L'altération de la société et des corps entraîne manifestement celle des relations sociales et renforce l'altérité. L'autre est celui par qui le mal arrive dans le processus contagieux, il incarne la menace ; ou bien il est le sauveur, incarne la bienveillance, le dévouement, le sacrifice ; ou bien encore il est exemplaire, héros de la lutte contre la maladie ; ou bien enfin, il est ou devient l'étranger rejeté parce que malade, dont il faut se débarrasser. De l'injonction « *Sortez vos morts* » aux corps jetés par les fenêtres dans les scènes londoniennes et marseillaises, du médecin lapidé de Jenewein au chevalier du nettoyage sanitaire de Duffaud, des gestes de prière au saint glorieux aux gestes de violence exacerbée, les images déclinent cette altérité.

Les processus de diabolisation, de stigmatisation, de désignation des coupables sont permanents dans les sociétés. Les crises épidémiques les exacerbent, rien d'étonnant alors à ce que les images jouent de cette altérité.

Mais la figure la plus radicale de cette altérité n'est-ce pas celle du malade « pestiféré » ? Ce vocable est tellement chargé au plan sémantique et surdéterminé que son usage nous dérangeait et ceci au point que nous avons dû vérifier l'emploi de ce terme, dans les textes et les chroniques de peste, comme désignant effectivement les malades seulement atteints de la peste, sous l'Ancien Régime. Il désigne aujourd'hui et désignait déjà de façon plus que péjorative l'être rejeté, malsain, dangereux que l'on ne peut supporter et qui nécessite que l'on s'en écarte. Le corps malade de la peste devient alors, dans les représentations, métaphore de l'altérité. Il est l'autre que tout sépare, le dégoût et la peur

d'être contaminé, la quarantaine et les mesures d'isolement, le processus de détérioration physique qui le délite.

Le dispositif pictural et graphique invite au regard porté sur le pestiféré, comme figure de l'altérité : c'est l'autre forcément, celui qui est exposé, un corps étranger, effrayant et fascinant à la fois. Dans la « visite » de Bonaparte à Jaffa, par exemple, la posture du général est également signe d'un regard extérieur porté sur les pestiférés, regard qui objective le corps de l'autre, malade et que tout oppose. Cette altérité renforce la construction identitaire, évidemment, alors que le malade devient, à cette époque, un personnage social identifié comme tel, catégorisé cliniquement.

L'exclusion sanitaire touche particulièrement les pauvres, les contaminés, non dans un souci caritatif ou curatif mais bien dans une nécessité empirique protectionniste et dans une préoccupation pragmatique d'ordre social. L'écart devient alors la norme des temps d'épidémie et il n'est pas étonnant que les Infirmes destinées à accueillir les pestiférés aient été éloignées et isolées⁹⁵⁸. Depuis les léproseries jusqu'à la création de l'Hôpital Général il semble qu'un même mouvement d'exclusion, de ségrégation et de contrôle ait animé à la fois les pouvoirs politiques, religieux et médicaux (Foucault, 1961 ; 1975 ; 1994).

Temps d'exacerbation de l'altérité, la peste pourrait être un territoire de l'Autre (et aujourd'hui de l'Ailleurs), ce que l'on pourrait désigner comme « hétérotopie ». Dès lors, ses représentations correspondraient à une tentative soit de donner à voir ce territoire de crise dans toute son hétérogénéité, sa monstruosité, comme l'envers de l'ordre ou comme « enfer » (ce à quoi il a été comparé fréquemment, nous l'avons vu), soit de tenter de le ré-approprié, de le ramener au même, de pactiser avec le mal, la mort, l'Autre. L'alternative n'est pas forcément satisfaisante ici, il est probable, dans cette optique, que les représentations assurent expression et, par là-même, sinon pacification de ce monde de la crise, du moins forme et sens donnés.

C – De la cohérence et de la pertinence du modèle de lecture

La peste a été et demeure l'obscur objet des représentations du mal, de la mort, des relations à l'Autre. Les trois schèmes qui structurent ces représentations au plan sémantique se retrouvent sous-jacents à la peste comme crise : elle est désordre, excès, rupture, au plan

⁹⁵⁸ A titre d'exemple, celle des Fédons, en 1590, qui a été étudié par B. Bizot, D. Castex, P. Reynaud, M. Signoli (ss. presse).

organique, collectif, social. Toutes ses caractéristiques se prêtaient à l'exposition, au spectaculaire, à la visibilité. Comme métaphore de la rupture, du désordre total et de l'excès, elle a fonctionné et continue d'être un référent des représentations mentales, sociales, politiques, nous l'avons vu. Il n'est alors pas étonnant qu'elle constitue ce sujet privilégié des représentations des corps en proie à ce dérèglement et à cet effondrement organiques et sociaux que constitue la maladie, écho du désordre spirituel, moral, voire symbolique.

Ce qui est donné à voir dans les représentations des corps de la contagion exprime certes le désordre naturel, social, moral que provoque l'épidémie, mais traduit également l'épidémie elle-même et l'effort pour maintenir une cohérence, une cohésion par les formes. Tout se passe comme s'il s'agissait de sauver le sens, de trouver des voies non pour échapper au mal, mais pour l'affronter sur un autre terrain.

C.1 - Ruptures, excès, désordres

Ainsi, il nous semble que la peste de Thèbes (reprise par Jalabert) qui ouvre *Œdipe-Roi* est bien le signe d'une rupture spirituelle comme celle de Marseille dans les interprétations de Belsunce⁹⁵⁹ : quelque chose a été transgressé, rompu et tout se dérègle. Cette rupture d'ordre spirituel entre l'homme et la divinité se joue dans les représentations à caractère biblique ou antique, à horizon mythique.

C'est encore une rupture de l'équilibre au sein des éléments naturels (corruption meurtrière de l'air, conjonctions astrales néfastes, climat vicié, etc.), spécialement de l'air qui provoque la peste, mais la peste est rupture elle-même et les représentations nous font assister aux désastres des cieux qui s'obscurcissent, des feux et de la puanteur qui embrasent l'air devenu irrespirable, par les stéréotypes picturaux et les motifs réitérés. L'affolement général des populations, leur désorientation disent ce déséquilibre provoqué par l'épidémie, rançon d'un autre déséquilibre, d'un autre dérèglement. Dans un monde conçu comme *cosmos* (monde réglé et ordonné) qui était celui de l'Antiquité et qui a persisté dans les configurations de l'Ancien Régime sous des formes différentes jusqu'à la modernité, du moins dans les esprits non savants (Koyré, 1962), un monde dominé par le jeu des ressemblances, des correspondances (Foucault, 1966), toute rupture entraîne le désordre et tout désordre est mauvais. Le dérèglement ne peut qu'être une cause néfaste et provoquer des désastres : la

⁹⁵⁹ *Mandements et homélies* déjà cités dans notre analyse, 4^{ème} partie.

peste en est l'archétype. Le caractère générique de l'emploi du terme et donc de la référence pour « tout » fléau a partie liée avec ce caractère archétypal et total, précisément.

Rupture spirituelle, rupture naturelle, la peste révèle également une rupture au sein même des corps (individuels et du corps collectif). Le pathologique peut être conçu comme rupture de l'équilibre, celui de la santé ; de l'atteinte à la décomposition, la dégradation des corps est due à la maladie. Le corps se désorganise, tout se disloque. Corruption, altération, délitement correspondent aux états des corps comme à ceux de l'atmosphère et à ceux de la spiritualité ou de la morale. Le tout subit les excès, les engorgements, les passions qui fragilisent et dégradent. Les images de Poussin, de Mignard, de Rubens, de David, de Delaunay, de Jenewein, pour ne citer que celles-là, mettent en scène ces excès, ces dérèglements et la désolation qui en résulte.

Les ruptures produisent les épidémies, mais les épidémies sont elles-mêmes déséquilibres. Galien faisait déjà ce parallélisme entre les deux déséquilibres et énonçait, par là, leur conjugaison, en écrivant que pour que la peste s'abatte sur une population, il fallait nécessairement la conjonction de deux putréfactions, de deux déséquilibres : « à un air qui s'éloigne à l'excès de la norme naturelle » doit correspondre « un corps qui n'est plus guidé par la tempérance, la juste mesure » (Galien, 1833, t. VII, p. 292, cité par Le Guérec, 1998, p. 54). L'air corrompu en adéquation avec un corps de l'excès : déséquilibre et désordre nuisibles. La corruption c'est naturel : Montaigne disait qu'on ne meurt pas de ce qu'on est malade, mais de ce qu'on est vivant ; mais la souillure, c'est moral, autant dire humain. La correspondance entre les deux ordres permet la conjugaison des causes et des effets. Mais la peste corrompt l'air également et en retour, et provoque le désordre. Le mal est infernal.

Les représentations des corps de la contagion donnent à voir ce désordre pathologique, atmosphérique, social, moral et métaphysique. Non pas chacune de ces représentations, à l'évidence, bien que les plus denses et riches articulent la pluralité de ces désordres, nous les avons analysées. Mais le corpus, dans sa richesse et sa diversité, comme dans ses constances, ses invariances, ses échos, révèle l'atteinte de toute une population, de toute une condition humaine comme de tout son environnement, naturel et social.

Reste alors le symbolique qui investit la peste comme les représentations. Toute la peinture classique (entendons par là jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, pour la peinture en général) et le XX^{ème} siècle dans l'iconographie de la peste (nous en avons vu les raisons), parce qu'elle est figurative, se prête à un regard rapproché qui peut s'attacher au détail (au deux sens du terme italien, *dettaglio et particolare*). Ce sont ces détails, qu'Alberti saisissait à

la Renaissance comme « tumulte » dans le tableau (Alberti, 1992), ou que Daniel Arasse identifie comme « émeute » au sein d'un ordre pictural de composition aujourd'hui (Arasse, 1996), qui nous ont souvent permis de repérer les éléments significatifs, le fil de la cohérence signifiante de l'œuvre. Certains sont symboliques par eux-mêmes et participent directement aux champs sémantiques que nous avons dégagés et à leurs schèmes (comme le squelette à la faux, le cavalier, les figures monstrueuses, les présences spirituelles, les flèches, les crânes, etc.), d'autres renvoient à ces mêmes champs par la médiation des représentations mentales, historiques et sociales, des sensibilités et des imaginaires collectifs (les gestes codifiés, les motifs récurrents, tel ou tel personnage, les postures, etc.).

Mais un tableau est aussi un « *tout politique* », comme l'écrivait Roger de Piles au XVII^{ème} siècle pour définir la peinture d'Histoire (Piles, 1989, pp. 30-32). Il constitue une unité signifiante, mais polysémique ; il est un enjeu pour le pouvoir, pour la cité, pour l'expression commune. Pour toutes ces raisons, sa dimension est celle de l'universel concret, ou, du moins, d'un « singulier pluriel » (la prudence anthropologique concernant l'usage du terme « universel » rendant difficile son emploi non critique). Pour autant, force est de constater qu'un sort commun a lié les hommes sous les coups de la peste, force est de constater que ces secousses ont contribué à forger leurs sociétés, leurs conditions et, par conséquent, leur humanité (au sens de cette réalisation concrète et engagée dans le processus historique, social, culturel, symbolique qui constitue l'humain). L'usage politique des dangers naturels, du reste, n'est pas réservé à nos sociétés occidentales et dans les structures symboliques, une place est toujours faite à la pensée de la corruption, de la saleté, de la souillure qui est aussi une réflexion sur le rapport de l'ordre et du désordre, la relation de la vie à la mort (Douglas, 2001).

C.2 – Un thème très structuré dans les représentations iconographiques

Du visible au lisible, la richesse sémantique et la polysémie des images du corpus correspondent au caractère surdéterminé du phénomène social total qu'est la peste. Si l'exploration et l'analyse de ce corpus ne peuvent être définitives, de par sa nature artistique et de par nos limites, le travail toujours à recommencer tient aussi, et probablement essentiellement, à la nature même du sujet. Les images de l'excès, des désordres, des ruptures, de tous les dérèglements du corps et les effondrements du social constituent, en définitive, un fond thématique très structuré. L'art ici encore donne forme à ces éclatements. Non que les tableaux soient, comme l'auraient voulu les classiques français, une pensée architectonique

figurée, mais que les tableaux ne racontent pas la peste, ne la disent pas, ne la masquent pas non plus, mais la signifient dans sa réalité organique, historique, psychique, symbolique collectives.

Ce caractère très structuré du thème artistique alors que le corpus s'étend sur une longue période tient-il seulement à la pratique artistique de l'imitation des motifs ou à la résistance aux changements des mentalités ? Ces facteurs interviennent pour une part, assurément et nous l'avons noté. La prévalence et de la prégnance des représentations sociales de l'épidémie comme fonds commun à la période, malgré les divers changements, existent, comme des noyaux durs des mentalités et des sensibilités. Mais ils sont nettement insuffisants pour rendre raison de cette expression dans sa prolifération et sa permanence. Quelque chose de beaucoup plus fondamental, transhistorique ou anhistorique se joue dans ce corpus, une confrontation ontologique au mal sous toutes ses formes pour nos sociétés.

Que le circonstanciel, le mémoriel, le culturel s'articulent avec autant d'adéquation et se répondent constamment à l'occasion de ce thème-sujet des représentations iconographiques des corps de la contagion tient à l'investissement symbolique accordé au vécu du malheur collectif dans la chair des corps, les relations des individus, les liens au dieu, la mort. L'expérience de la radicalité de la peste expose les corps dénudés sur les toiles, mais les corps de la contagion rendent présente et concentrent la crise épidémique. Cette cohérence et cette cohésion tiennent peut-être au fait que les temps de destruction et les temps de construction sont conjoints (se « conjoignent » ?) par l'art comme par les mémoires. Ils sont les lieux de l'anachronique.

Conclusion

Mettre un terme à ce travail sur les représentations des corps de la contagion nécessite trois moments conclusifs : celui sur la valeur anthropologique des représentations iconographiques et l'intérêt de leur lecture ; celui sur le sens anthropologique de l'épidémie de peste, thème de ces représentations, et plus particulièrement sur les sens des corps de la contagion ; les perspectives de recherche enfin, sachant que le sujet de ce travail n'est en aucune façon épuisé, et peut-être inépuisable dans la mesure où, nous l'avons montré, il met en jeu des schèmes anthropologiques de construction des sociétés toujours actifs et des productions correspondantes toujours en dynamique.

La valeur anthropologique des représentations iconographiques et leur lecture

Notre champ d'étude n'est pas celui de l'histoire des mentalités, mais celui de l'anthropologie qui engage à une réflexion sur les invariants de construction des représentations du monde humain. Certes, l'intérêt est aussi de comprendre un peu mieux au sein d'une période et d'une société, une forme de confrontation au mal et au malheur, mais plus spécifiquement de mieux saisir quelque chose de l'invariance de cette confrontation dans et par les représentations des corps de la contagion. Réfléchir aux relations que les hommes entretiennent avec le mal protéiforme (maladie, malheur, faute, violence, mort).

A cet égard, le travail de lecture des représentations de la peste est encore pertinent aujourd'hui, alors que cette épidémie non éradicable a perdu de sa vigueur, de son amplitude, de sa morbidité et de sa létalité. Cette pertinence ne tient pas seulement au fait que quelque chose du passé persiste dans les mentalités, quelque chose d'archaïque et qui devrait être dépassé, mais au fait que ce quelque chose est au principe même de toute société humaine.

De plus, au plan épistémologique, il nous semble que l'anthropologie ne peut que privilégier l'étude des représentations iconographiques. L'objet est complexe, mais il nous paraît être à la fois pertinent et adéquat à la discipline, dans la mesure où on accorde à la représentation d'être proprement humaine parce que, quelle que soit sa nature, elle est reflet du réel, production de celui-ci comme réalité humaine et mondaine, et expression de la puissance du symbolique.

Les valeurs de ces représentations iconographiques sont de nature documentaire, cognitive, de validation et heuristique. Elles informent sur la réalité épidémique, les effets de la maladie, les gestes en temps de crise, les actes et les réponses des sociétés. Elles permettent de connaître les croyances, les significations rationnelles, les schèmes de l'imaginaire et du symbolique à l'œuvre dans les mentalités et les sensibilités. Elles corroborent les données historiques, biologiques et sociales et provoquent par leur nature même, leur puissance symbolique, leur impact et leur prégnance sociale, à la recherche de sens et à la réflexion.

Leur double statut d'expression et de source leur confère une fonction très particulière dans nos sociétés. Il reste que peser la part du « nourrissage » de nos imaginaires et de nos mentalités par ces représentations iconographiques des corps de la contagion, est une tâche délicate mais passionnante. La surprise des images inattendues, les récurrences frappantes, les jeux d'échos attestent, s'il en était encore besoin, non seulement les sources historiques et les fils de la création artistique, mais surtout disent pour nous comment et pourquoi se construisent et se solidifient les représentations de la peste en des schèmes qui sont régulièrement réinvestis.

L'un des apports anthropologiques les plus féconds de cette étude consiste alors dans la compréhension de ce phénomène de traces, de survivances que la lecture iconologique met en évidence. Que la mémoire ne soit pas reproduction du même mais irruption nouvelle, réinterprétation du réel, est une certitude encore une fois confirmée ici, s'agissant de la mémoire des catastrophes. Nous ne pensons pas que ces représentations qui mettent en présence des malheurs et de l'horreur des hécatombes ou les suggèrent, relèvent d'un esthétisme cynique de certains, d'un goût morbide pour les catastrophes sur fond apocalyptique ou sinistre de destruction des civilisations.

Si la mémoire iconique puise dans le désastre de la peste c'est qu'elle trouve là l'occasion de créer du sens, du mythe par les symboles, de figurer les destructions, les ruptures, les métamorphoses de l'histoire humaine. A cet égard, la puissance de la crise épidémique à créer du fantasme, des croyances, de la fiction nourrit aussi l'imaginaire humain des réponses plus ou moins efficaces aux menaces, jusqu'à nos sociétés contemporaines de stratégie de gestion de crises et d'idéal d'un environnement parfaitement maîtrisé.

Notre grille de lecture s'est révélée performante, au sein d'une typologie dynamique permettant de rendre compte de la complexité du corpus. Elle a permis de retrouver les éléments choisis qui font effet de sens, de dégager des éléments structurels, des schèmes de représentations. La lecture iconologique a confirmé nos hypothèses anthropologiques et mis

en avant des invariants qui dépassent la peste comme maladie, pour structurer la peste en paradigme anthropologique et résonner pour d'autres épidémies.

L'analyse permet de mieux comprendre les relations des représentations du corps épidémique et du mal. Quatre dimensions du mal sont présentes : organique ou bio-physiologique, ontologique, sociale, métaphysique et morale. Les contenus des représentations renvoient aux causes et aux effets du mal par les figurations symboliques ; à la réalité naturelle de la peste-maladie, à l'altération des corps et de la société, aux souffrances et aux symptômes par les scènes et les motifs iconiques comme par les procédés picturaux ; à l'altérité, au désordre, à la contagion, à la faute et aux discours divers, par les relations entre les motifs, les décors, par les mouvements et par les compositions, par la nature des personnages et des œuvres dans leur destination.

Événement tragique, mortalité des hommes et caducité de leur condition, crise épidémique et sociale, peccabilité, culpabilité et responsabilité de l'homme, quatre caractérisations qui correspondent aux quatre dimensions du mal et à quatre figures de l'être qui y est confronté : être organique (le corps), être ontologiquement saisi, être social, être moral et métaphysique (engagé au monde et nourri de transcendants)⁹⁶⁰.

Enfin, l'intérêt de ces représentations réside également dans le fait qu'elles échappent au bio-pouvoir dans une certaine mesure, parce qu'elles le révèlent et en même temps donnent à voir des corps atteints, souffrants, des agonies qui, toujours sont celles d'hommes et de femmes ou d'enfants traités en sujets qui résistent par l'art alors même qu'ils périssent. Alors qu'elles répondent aux commandes, qu'elles sont investies idéologiquement, les œuvres échappent, comme le corps qui résiste et se bâtit de résistances, à toute tentative de les instrumentaliser. Dans une certaine mesure, elles transcendent leur époque de production pour rendre disponible à la lecture cette tension paradoxale entre l'universel et le singulier, propre à l'art.

Survivances des images

Le rapport au temps historique est bouleversé par ce que nous avons désigné comme des survivances dans cette iconographie. Survivance parce que l'iconographie de la peste est en grande partie décalée et décrochée des crises effectives, en écart de l'histoire mais pas à l'écart, bien évidemment. Pestes il y a eu et elles ont bien déterminé la production artistique. Pour autant, celle-ci existe de façon autonome, libérée de l'événementiel, d'autant plus après

⁹⁶⁰ Voir schéma n°3, Partie V.

les dernières crises européennes du XVIII^{ème} siècle ou n'accompagnant pas les crises réelles dans certains pays et à certains moments. Survivance parce que les motifs récurrents, les stéréotypes, les gestes, les couleurs, les symboles persistent au sein d'images appartenant à des esthétiques et des ordres différents. Survivance enfin parce que ces images ne sont lisibles que si on les intègre aux aspects culturels et sociaux de la production, de la maladie épidémique, des savoirs, des croyances et de la *doxa*. Ces images ont une vie, une transmission et, à ce titre, correspondent à un objet d'analyse anthropologique qui ne dissocie pas l'*épistémè* de l'agir et du croire d'une communauté humaine.

Qu'est-ce qui fait en définitive qu'une image survive et qu'elle devienne trace d'une culture ? Cette interrogation a été celle de Aby Warburg (1990 ; 1998 ; 2003), de sa méthode comparatiste et de sa conviction que l'art et l'anthropologie s'éclairent réciproquement ; elle est renouvelée aujourd'hui par Georges Didi-Huberman (2002). Or, la réponse à cette question peut se résumer ainsi : l'étrangeté et le pathétique constituent l'essentiel de ce phénomène de survivance. Elles sont les seules à posséder le pouvoir d'intensifier un geste et à en faire une expression symptomatique d'une culture pour le faire devenir de l'ordre d'une survivance.

Le thème de la peste se prête alors particulièrement à ce processus de construction des représentations iconographiques ; l'étrangeté et le pathétique, sous des formes multiples que nous avons étudiées, y règnent. Si depuis Vasari, l'histoire de l'art s'étudie selon un temps logique, défini, répertorié et savamment nommé, dans l'échelonnement des courants et mouvements esthétiques, cette entreprise qui lie histoire de l'art et anthropologie à une nouvelle conception du temps de la création est particulièrement éclairante pour notre sujet. Pour comprendre une image, il faut activer mémoire et sensibilité, identifier quelque chose en elle de la présence de l'inactuel, des anachronismes, des « hétérochronies » (pour reprendre le terme de Didi-Huberman, 2002, p. 61).

Cette présence dans l'image, comme dans le regard devant l'image, de l'inactuel qui a été interprété par Warburg comme un éternel humain, nous paraît pouvoir rendre compte de ces motifs, de ces traces que nous avons mis en évidence. Nous ne parlerons pas d'universaux, mais plutôt de « communaux » humains dans l'affrontement aux crises épidémiques dont les œuvres portent traces. De même il ne s'agit pas d'un fil iconique continu, mais de quelque chose de tenace dans la discontinuité culturelle.

Les catastrophes qui modulent l'histoire du monde ne nous permettent pas d'accéder à la culture de nos ancêtres de manière continue, mais bien au contraire, ce passé rejaillit de toutes sortes, bouleversé géographiquement, chronologiquement de manière à ressurgir à

travers un inconscient collectif, qui se concentre soudainement et se délivre au travers du travail de l'artiste. Ainsi faut-il comprendre le *memento mori* en images des Marseillais, présence de l'inactuel dans l'iconographie, dans leur mémoire collective, les commémorations, les motifs de la peste qui font retour et anamnèse. Dans les gestes des malades, des corps intermédiaires, ou dans ceux de la Peste, une survivance existe, en tant que mémoire psychique incarnée dans les corps de la contagion. Les images ne sont ni les purs fétiches intemporels de l'esthétique classique, ni les simples chroniques figuratives des positivistes, elles sont des montages de temporalités différentes, de rythmes hétérogènes, d'échos persistants.

La peste a induit des schèmes communs de représentation et de réception. Ses représentations, comme un fond de sens et de sensibilité commun, l'ont construit comme crise fondamentale.

La peste comme paradigme anthropologique

Que la peste soit maladie stigmatisante, épreuve expiatoire, effondrement du social, les images l'attestent et y participent. Sa saisie comme un archétype est traditionnelle, mais notre étude permet de préciser une distinction concernant cette identification. Le fait de la représentation renvoie à un archétype narratif, fictionnel et symbolique. Mais ce qu'elle représente et que nous lisons a une valeur paradigmatique. La peste est un paradigme anthropologique du mal, comme phénomène social total. Ce ne peut être un paradigme que si, au-delà du biologique, la peste a pu influencer le mental et le culturel. Or, c'est ce que donne à voir, concrètement, le corpus des représentations iconographiques et son analyse permet de proposer un contenu précis et rigoureux à cette notion de paradigme, souvent employée, mais insuffisamment caractérisée et nourrie par une analyse effective de données anthropologiques.

Le corpus iconographique est une source privilégiée parce que constituée, sur le long temps, de données précises et objectivables. Il permet un modèle de lecture de la confrontation des hommes au mal et au malheur que les représentations iconographiques expriment en conjuguant le corps organique atteint, le corps social, les sensibilités, la mémoire, l'imaginaire et le symbolique. En somme, elles mettent en scène et en signes, comme nous l'avons montré, l'homme bio-culturel dans cette dialectique qui le construit.

La peste, comme événement concret et phénomène social total, a une fécondité symbolique. Comme figure particulière du mal, l'incarnant et le produisant à la fois, comme expression de cette dimension de non-sens et d'horreur au cœur du fait humain, la peste fait retour en des représentations iconographiques singulières de l'épidémie, selon les lacunes ou

les fissures du dispositif dominant qui, dans chaque communauté, est chargé de canaliser l'émergence du mal. C'est donc un événement révélant des pratiques, des comportements, des croyances et des imaginaires humains ; ses représentations iconographiques sont épiphaniques d'une vérité du réel et de la réalité humaine en crise.

Entre réalité et symbole, la peste saisie au travers de ses représentations répond à deux équations parallèles. A l'équation de la peste-réelle dans ses effets (Peste = mortalité radicale x célérité extrême x létalité terrible x quasi non-sélectivité) correspond celle de la peste-symbolique représentée (Peste = mort x punition x hécatombe x mal). Paradigme du fléau générique, de la crise comme atteinte totale des populations, du mal pluriel, la peste, nous l'avons vu, est plus que la peste.

Les corps de la contagion rendus visibles et lisibles

Trois modalités constituaient le corps épidémique : corps atteints par la peste, corps symboliques de la peste, corps intermédiaires engagés dans l'épidémie. Leur visibilité et leur lisibilité renvoient à une équation symbolique du mal qui le décline en maladie, malheur et faute. Dans et par la peste, la polysémie et l'ambiguïté du mal, son caractère protéiforme prennent corps. Les représentations de la peste articulent cette trilogie de la maladie, du malheur et de la faute, comme autant de formes et de signes du mal, biologique, moral, ontologique (symptômes, stigmates, signes, si l'on veut en décliner les trois occurrences).

Le corps épidémique représenté est synecdoque de l'être (individuel et social) confronté aux épreuves (le contact, la contagion comme circulation du mal). Il concentre la crise. Si le corps humain est le lieu privilégié de toute conceptualisation de la souillure, le corps malade de l'épidémie de peste est aussi métaphore de l'altérité, de la finitude et de la caducité de notre condition, de l'anomie et de la faute.

Reste les corps des malades exposés aux regards, qui résistent encore à leur déconstruction, alors même qu'ils sont représentés vulnérables, délités, moribonds, décomposés. Reste la Peste incarnée, toujours menaçante dans les images. Reste les corps intermédiaires, héros de la crise, emblématiques et édifiants, porteurs de ces réponses plus ou moins adéquates et efficaces des hommes. Reste des formes et des couleurs, des traits et des mouvements, des personnages et des décors, toute une orchestration de la pathologie et du pathos conjugués.

Perspectives : Travailler les catastrophes et leurs images

Comme le corps échappe et résiste toujours aux disciplines, aux discours, au dualisme qui tentent de l'arraisonner, le mal échappe et résiste. Il n'est circonscrit ni par la rationalité technique et scientifique, ni par les pouvoirs bio-politiques dans la maladie, la violence et les excès. L'épidémie reste un objet d'interprétation et un sujet d'investissement de la part des hommes. Elle a un statut ambivalent : extériorité et objectivité d'un mal naturel, intériorité et subjectivité qui renvoient à notre part toute humaine dans l'événement (santé et salut, gouvernement de soi, relation à la loi, aux autres, etc.).

Ainsi, l'épidémie et la mort ne renvoient pas seulement à un dysfonctionnement de la nature ou du corps ; elles renvoient à la fois au surnaturel et au social et demeurent associées à la faute, à l'infraction au code.

Le changement de paradigme face à la maladie et au malheur, l'ordre médical dominant, rend probablement plus incertaines et moins opératoires les cosmologies sociales. Mais force est de constater que le paradigme de l'épidémie demeure et, nous l'avons constaté et analysé, celui de la peste comme forme archétypale précisément. Ce paradigme n'est pas un paradigme perdu comme celui de la « nature humaine »⁹⁶¹, mais persistant. Nous dirons même que c'est un paradigme retrouvé, dans la mesure où, après avoir été paradigme du fléau, métaphore de la faute/punition, métaphore de l'hérésie, de l'Autre menaçant, la peste demeure ce paradigme du mal collectif protéiforme.

L'anthropologie ne montre t-elle pas que les choses de l'ordre du monde restent dans le principe de l'unité des contraires ? A côté d'un monde moderne, construit, visant à l'harmonie, perdure toujours un monde inversé, donc de « désordre » qui est, dans le cas de l'épidémie, celui du mal, de la mort et du malheur. Notre modernité à nous, celle de notre société, consiste à nier ce monde inversé (représenté par le désespoir engendré par l'épidémie et la mort), incompatible avec l'illusion de la quiétude du quotidien, tout en sachant bien qu'il faudra toujours être prêt à s'y confronter. Dans une société de la protection, de l'assurance, de la sécurité, dans les constructions du monde d'aujourd'hui, le risque épidémique n'appartient plus à l'ordre des choses, ordre naturel et/ou divin. La rationalité technique construit un monde qui évacue l'épidémie, la crise, le chaos, comme la mort qui font scandale. Mais force est de constater que ceux-ci aussi, résistent.

Alors, la lecture de l'épidémie doit continuer à être faite, du point de vue de l'anthropologie, en terme de souillure en opposition à la pureté, par exemple. Les rites de

⁹⁶¹ Titre d'un ouvrage d'Edgar Morin, Paris, Seuil, 1973.

purification, ceux de l'hygiénisme, servent à rétablir l'ordre comme garant de pureté. Mais, pour l'anthropologue, l'épidémie n'est pas seulement le signe de la souillure, elle est surtout la métaphore du désordre, du chaos, de l'effondrement du social. Or dans le contexte actuel, socio-historiquement très différent et à bien des égards en rupture avec la configuration des temps épidémiques de notre corpus, il semble bien que la moindre secousse réactive des schèmes prégnants, soit vécue comme effondrement du social, comme risque insupportable.

Sans perdre de vue l'horizon du politique, sachant que toute crise dans les sociétés est politique, il faut continuer à penser les pestes qui constituent des expériences historiques européennes permettant de mieux comprendre la construction de nos pratiques de santé, de la dialectique vie/mort, par exemple. Mais surtout, elles sont d'une inactuelle actualité, ce qui doit nous inciter à poursuivre le travail sur les données concrètes, iconographiques, qui peuvent être traitées comme documents, symptômes, expressions, et externalisation de cet humain que vise l'anthropologie.

Les pistes de recherche sont nombreuses, mais nous privilégierons l'analyse des autres épidémies en images (choléra, syphilis, SIDA). Le SIDA fait l'objet notamment d'un corpus d'affiches dont la lecture iconologique, à partir de notre grille, permettrait de comprendre à la fois la spécificité de ce qui s'y joue, mais aussi de prendre la mesure de l'écho de la peste dans sa mise en images. Le regard que nous avons aujourd'hui sera forcément modifié par les travaux sur d'autres épidémies, les constructions des peurs, des maladies épidémiques sont essentiellement dynamiques et complexes. La mise en évidence de nouvelles traces, de survivances, de réinvestissements et de variations au travers de l'iconographie ne pourra qu'être féconde pour comprendre les effets diachroniques, synchroniques et anachroniques dans les productions et les représentations.

Travailler les schèmes de représentations

Dans ce champ d'investigation, nous souhaiterions approfondir les liens encore obscurs entre le féminin, la mort, l'épidémie. Cet axe nous paraît déterminant et reste à éclaircir dans les représentations.

Enfin, notre travail pourra être élargi aux figures stéréotypiques du corps atteint, stigmatisé, travaillé par la maladie, les discours prescriptifs et les disciplines⁹⁶², figures

⁹⁶² Ce travail a déjà été entrepris et a fait l'objet de publications dans le cadre du GDR 2322 du CNRS, « anthropologie des représentations du corps », dirigé par Gilles Boëtsch. Nous prévoyons des journées d'études en octobre 2004 intitulées : « Corps biologique et corps vécu : du corps affecté au corps agissant »

contemporaines ou historiques, en privilégiant ce qui nous est apparu comme déterminant et décisif dans l'iconographie, la survivance et les effets de montage anachroniques.

L'homme comme idée régulatrice... perspective infinie

L'enjeu anthropologique aujourd'hui est de penser l'idée régulatrice de l'homme à égale distance du relativisme radical d'un certain culturalisme et d'un essentialisme qui ne ferait aucune place aux changements historiques et à la variété culturelle. C'est en termes de condition humaine que nous voudrions penser l'homme à travers les conditions particulières qui sont les siennes, dans ce qu'elle peut avoir non d'universel et d'inchangé par delà les conditions des hommes concrets, mais dans ce qu'elle met en jeu des invariants fondamentaux, des « communaux » ou des « existentiels humains », dirons nous.

Alors que l'iconographie a forgé d'autres visages au mal, et que, concernant les maladies notamment, l'imagerie médicale et clinique s'est imposée, il n'est pas certain que notre rapport au mal soit plus clair et plus serein, plus rationnel et plus maîtrisé.

Si l'homme est « *une somme de maux et de mots* »⁹⁶³, il reste beaucoup à dire à ce sujet.

⁹⁶³ Michel Leiris, in *Langage, Tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, NRF, 1985, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Sur la peste, notre bibliographie est sélective, dans la mesure où ce n'est pas le sujet principal de notre travail d'une part, où celle-ci est pléthorique (plus de 200 références dans la somme sur le sujet de Jean-Noël Biraben, 1975-1976) d'autre part.

Agamben G. , *Stanze*, trad. Hersant Y. , Paris, Payot & Rivages, 1998 (1981).

Alberti L. B. , *De la Peinture*, trad. Schefer J. L., Paris, Macula, 1992 (Bâle, 1540).

Albert-Llorca M. , L'image à sa place ; Approche de l'imagerie religieuse imprimée, in *Le corps en morceaux*, Terrain, n° 18, 1992, pp. 116 à 128.

Ambroselli C. , *La Grande Mortalité : Approche iconographique de la Peste au Moyen-Age*, Paris, Université Paris VI, Faculté Broussais Hôtel-Dieu, 1978.

Ambroselli C. , Il dardo mortale, in *Kos*, Ricci F. M. (dir.), Anno II, n° 18, novembre 1985, Milan, FMR, 1985, pp. 63-86.

Ambroselli C. , La Fabrique du corps humain : Le Double et la représentation de la mort à la fin du Moyen-âge, in *Le Double*, Anma Libri, Stanford French Review, Saratoga (USA), 1984, pp. 13-34.

Ambroselli C. & Fagot-Largeault A. & Sinding C. , Avant-propos, in *Vésale A, La Fabrique du corps humain*, Actes Sud et Inserm, Paris, 1987, pp.9-16.

Ambroselli C. , 1315-1543, La mort humaine à l'épreuve de la Grande Mortalité ; Témoignages d'artistes, in *La Peste entre épidémie et société*, Actes du Colloque ICEPID 4, Marseille, 2003, ss. presse.

Angrand P. , L'Etat mécène, période autoritaire du Second Empire, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, pp. 303-348.

Arasse D. , *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996.

Arendt H. , *La condition de l'homme moderne*, Préface de Paul Ricoeur, Paris, Calmann-Lévy, 1983 (1958, 1961, trad. G. Fradier).

Ariès P. , *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.

Arnauld A. & Nicole P. , *La Logique de Port Royal, ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970 (1662).

Artaud A. , *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

Aubert J. , *Traité contenant les causes, la curation et préservation de la peste*, Lausanne, 1571.

Aubry P. & Touze J.-E. , *Cas cliniques en Médecine Tropicale*, Paris, Ed. la Delaurie, 1990.

Augé M. , *Symbole, fonction et histoire*, Paris, Hachette, 1979.

Augé M. , *Le Génie du paganisme*, Paris, Gallimard, 1982.

Augé M. & Herzlich C. (ss. dir.), *Le sens du mal ; Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2000 (1984).

Avila A. , *Olivier Bernex, Les couleurs de l'inquiétude*, monographie, Paris, Yeo pour Area, 1998.

Azouvi F. , *La peste, la mélancolie et le diable, ou l'imaginaire réglé*, in *Diogène*, n° 108, Paris, Gallimard, 1979, pp. 124-143.

Bachelard G. , *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.

Badiou, A. , *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

- Baehler E.** , *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Bâle, 1928.
- Baltrusaitis J.** , *Le Moyen-Age fantastique*, Paris, Perrin, 1955.
- Baltrusaitis J.** , *Aberrations*, Paris, Perrin, 1957.
- Bar V. & Brême D.** , *Dictionnaire iconologique ; Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudouin*, Paris, Editions Faton, 1999.
- Bardon J.-P. & Bourdelais P. & Guillaume P. & Lebrun F. & Quézel C.** , (ss. dir.), *Peurs et terreurs face à la contagion. Choléra, tuberculose, syphilis, XIX^{ème}-XX^{ème} siècles*, Paris, Fayard, 1988.
- Baridon L. & Guédron M.** , *Corps et Arts, Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan (H. S. H.), 1999.
- Barthes R.** , Encore le corps, in *Critique*, 423-424, Paris, Editions de Minuit, 1982, pp. 645-654.
- Baschet J. & Schmitt J.-C.** , *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.
- Baudouin F.** , *P. P. Rubens*, Anvers, Mercatorfonds, 1977.
- Baxandall M.** , *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1971.
- Baxandall M.** , *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 (1972).
- Beer J. de**, Les Saints dits Maréchaux et Auxiliaires contre la Peste, in *Le Folklore Brabançon*, n° 84, Anvers, 1935, pp. 357-406.

Belsunce Mgr de, *Recueil des Mandements, ordonnances de Monseigneur l'illustrissime et révérendissime Evêque de Marseille faits pendant le temps que Marseille a été affligée de la peste*, Marseille, 1721 (Recueil sur la peste, B 628, Bibliothèque Méjanès, Aix-en-Provence).

Benezit E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Nouvelle Edition ss. dir. de Jacques Busse, Lausanne, Editions Gründ, 1999 (1911-1923) 16 volumes.

Bennassar B., *Recherches sur les grandes épidémies dans le nord de l'Espagne à la fin du XVI^{ème} siècle*, Paris, Masson, 1969.

Bergson H., *Le Rire*, in *Oeuvre*, Paris, PUF, Ed. du centenaire, 1963.

Bergström I., *Dutch-Still-Life-Painting in the seventeenth century*, Londres, Faber and Faber, 1956.

Berruyer-Pichon G., *La représentation de la peste dans la littérature et l'iconographie*, Mémoire de Maîtrise de Lettres, dirigé par Mr le Professeur Blum, UEP de Lettres, Institut de Français, Université Paris Nanterre, 1976.

Bertrand J.-B., *Observations faites sur la peste qui règne à présent à Marseille et dans la Provence*, Lyon, Laurens A., 1721.

Bertrand J.-B., *Relation historique de la peste de Marseille en 1720, nouvelle édition corrigée de plusieurs fautes*, Amsterdam, 1779 (Cologne, 1721).

Bertrand R., *L'iconographie de la peste, ou la longue mémoire d'une catastrophe*, in *Images de la Provence*, Aix-en-Provence, CMH publications, Université de Provence, 1992.

Bertrand R. & Buti G., *Le risque de peste dans la culture et la vie de la France d'Ancien Régime*, in Leca A. & Violla F., *Le risque épidémique. Droit, histoire, médecine et pharmacie*, Colloque d'Aix-en-Provence, novembre 2002, Aix-Marseille, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2003, pp. 97-112.

Bertulus E. , *Le Grand pionnier laïque de 1720 ou le Chevalier Roze et les horreurs de la peste*, Marseille, Barlatier-Feissat, 1880.

Beyeler R. , La peste, in *Pestes et poisons, Phrématique, langage et création*, n° 94, Paris, 2000, p. 2.

Biraben J. N. & Le Goff J. , La peste dans le haut Moyen-âge, in *Annales ESC*, Paris, 1969, pp. 1484-1510.

Biraben J. N. *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, T. I & II, Paris, Mouton, 1975-1976.

Biraben J.-N. , Essai sur les réactions des sociétés éprouvées par de grands fléaux épidémiques, in Bulst N. & Delort R. (Eds), *Maladies et société (XII^{ème}-XVIII^{ème} siècles)*, Actes du colloque de Bielefeld, novembre 1986, Paris, Editions CNRS, 1989, pp. 367-374.

Biraben J.-N. , Les temps de l'Apocalypse, in Delumeau & Lequin, *Les malheurs des temps*, Paris, Larousse, 1987, chapitres IX, pp.177-192.

Biraben J.-N. & Neveux H. , Ce siècle de grande désolation, in Delumeau & Lequin, *Les malheurs des temps*, Paris, Larousse, 1987, chapitres X, pp.193-208.

Bizot B. & Castex D. & Reynaud P. & Signoli M. , *La saison d'une peste (avril / septembre 1590) : le cimetière des Fédons à Lambesc*, monographie du CRA, Ed. du CNRS (ss. presse).

Blackstone D. , A la recherche du lien social : incrédulité et religion d'après le discours janséniste à la fin du XVIII^{ème} siècle, in Plongeron B. (ed.), *Civilisation chrétienne. Approche historique d'une idéologie, XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle*, Paris, Beauchesne, 1975, pp. 72-73.

Blin J.-P. , *Les maladies quaranténaires en 1983 et 1984 d'après l'OMS*, Thèse de la Faculté de Médecine de Marseille, 1986.

Bloch M. , *Les rois thaumaturges*, Paris, Gallimard, 1983 (1924).

- Blunt A.** , *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- Blunt A.**, *The Drawings of Poussin*, trad. S. Schnall, Paris, Hazan, 1988 (Yale University Press, 1979).
- Boccace**, *Le Decameron*, Première Journée, Introduction, Paris, Grands Ecrivains, 1987 (1350-1353).
- Bodart J.** , La maladie, reflet des jeux et enjeux sociaux, in *Soins Chirurgie*, n° 82/83, décembre 1987-janvier 1988, pp. 54-58.
- Boeckl C. M.** , The Pisan *Triumph of death* and the Papal Constitution *Benedictus Deus*, in *Artibus et Historiae* 36, 1997, pp. 55-61.
- Boeckl C. M.** , *Images of plague and pestilence : iconography and iconology*, Kirksville, Truman State University Press, 2000.
- Boëtsch G. & Dutour O.** , La syphilis, une position-clé entre Eros et Thanatos ; pour une anthropologie des représentations du corps malade, in Dutour O. et al. (eds.), *L'origine de la syphilis en Europe : avant ou après 1493 ? The Origine of Syphilis in Europe : before or after 1493 ?*, Errance – CAV. , 1994, pp. 249-254.
- Boëtsch G.** , Pour une anthropologie des représentations du corps malade : l'exemple de la syphilis, in *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 105-117.
- Boëtsch G.** , Le temps du malheur : les représentations de l'épidémie dans les oeuvres artistiques, in *1st International Conference of Anthropology and History of Health and Disease, Genova, 29th of May-2nd of June 1996*, Volume des résumés, Genève, 1996, p. 130.
- Boëtsch G. & Gandossi C.** , Stéréotypes dans les relations nord-sud, in *Hermès* n° 30, Paris, CNRS Editions, 2001.

Bouillat H., Les maladies infectieuses et contagieuses dans la Bible, in *Conférences de l'Institut d'Histoire de la Médecine, Lyon, 13 décembre 1994*, Lyon, Collection Fondation Mérieux M. , Université Claude Bernard, 1994.

Bourdelaïs P. & Dodin A. , *Visages du choléra*, Paris, Belin, 1987.

Bourdelaïs P. , La construction de la notion de contagion : entre médecine et société, in *Communications, La contagion*, n° 66, Paris, Seuil, 1998, pp. 21-37.

Bourdin P. , *La Peste : Peur et imaginaire à travers la littérature de 1348 à nos jours*, Mémoire de Maîtrise de Sciences politiques et sociales, dirigé par Mr le Professeur Pontier J. M., Institut d'Etudes Politiques d'Aix-en-Provence, Université de Droit, d'Economie et des Sciences d'Aix-Marseille, 1994-1995.

Bourdieu P. , *La Distinction*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

Brossollet J. , L'influence de la peste du Moyen-âge sur le thème de la Danse Macabre, in *Médecine et Hygiène*, n° 860, 26 février 1969, pp 1-9.

Brossollet J. , Les Danses Macabres en temps de peste, in *Jaarboek*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers, Anvers, 1971a, pp. 29-71.

Brossollet J. , Saint Roch et la pudeur, in *La Clinique*, 16, 1971b, pp. 225-229.

Brossollet J. , La Vierge au manteau protecteur contre les flèches de peste, in *Médecine de France*, 1971c, 218, pp. 15-20.

Brossollet J. , Sur quelques traces des anciennes épidémies de peste dans la langue et la légende, in *Vie et Langage*, n° 227, Paris, Larousse, février 1971d, pp. 99-106.

Brossollet J. , Les fêtes contemporaines ayant pour origine une épidémie de peste, in *Médecine de France*, n° 229, Paris, 1972, pp. 19-22.

Brossollet J. , Rubens et les saints thérapeutes, in *Actes du “24th International Congress of the History of Medicine”*, Budapest, 25th to 31st August 1974, Paris, 1974, pp. 913-916.

Brossollet J. , Il flagello di Dio, Rubens e la peste, in *KOS*, n° 18, Milan, FMR, 1985, pp. 49-62.

Brossollet J. & Mollaret H. H. *Pourquoi la peste? Le rat, la puce et le bubon*, Paris, Gallimard, 1994.

Brossollet J. , Préface in Boeckl C. M., *Images of plague and pestilence : iconography and iconology*, Truman State University Press, Kirksville, 2000, pp. IX-XIV.

Brown J. , *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^{ème} siècle*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1993 (Princeton University Press, 1978).

Brunfels O. , *Onomasticon medicinae*, Argentorati, 1534, n. p.

Bulst N. , Der schwarze Tod. Demographische, Wirtschafts- und Kultur- geschichtliche Aspekte der Pestkatastrophe von 1347 – 1352. Bilanz der neueren Forschung, in *Saeculum*, 30, 1979, pp. 45-67.

Burguière A. , L’anthropologie historique, in J. Le Goff, R. Chartier & J. Revel, (Eds), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz. 1978, pp.37-61.

Calvi G. , (ss. dir.), *La Peste, Storia e Dossier*, Florence, Giunti, 1987.

Campbell A. M. , *The Black Death and Men of Learning*, Columbia University Press, 1931.

Camus A. , *La peste*, Paris, Gallimard, 1947 (Edition folio, 2002).

Canguilhem G., *L’Homme de Vésale dans le monde de Copernic*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 1991 (1970).

Cariou A. & Yonnet D., *Le Finistère des peintres*, Rennes, Ed. Ouest-France, 1993.

- Carpentier E.** , *Une ville devant la peste : Orvieto et la peste noire de 1348*, Paris, SEVPEN, 1962.
- Carrière C. & Coudurié M. & Rebuffat F.**, *Marseille, ville morte, La peste de 1720*, Paris, Garçon, 1968.
- Cartwright F.** , *Les maladies qui ont changé l'histoire*, Elsevier, 1974 (1972, *Disease and history*. New York, Barnes and Noble).
- Cassirer E.** , *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972 (Yale,1953), T. 1.
- Cauquelin A.** , *L'art du lieu commun ; du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999.
- Céard J.** , Au regard de la nature et de l'histoire, in Delumeau J. & al (eds), *Les Malheurs des temps, Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris, Larousse,1987, chap. XX, pp. 383-400.
- Chalumeau J.-L.** , *La lecture de l'art*, Paris, Klincksieck Etudes, 2002.
- Charbonnier G.** , *Entretiens avec C. Lévi-Strauss*, Paris, 10/18, 1961.
- Charcot J. M. & Richer P.** , *Les démoniaques dans l'art*, Paris, 1887.
- Charpentrat P.** , *Baroque*, Fribourg, Office du Livre, 1964.
- Chastel A.** , L'art et le sentiment de la mort, in *Revue du XVII^{ème} siècle*, n° 36-37, Paris,1957, pp. 287-293.
- Chastel A.** , Préface, in *Dictionnaire des courants picturaux*, Paris, Larousse, 1997.
- Chaudonneret M.-C. & al.** , *L'ABCdaire du Romantisme français*, Paris, Flammarion, 1995.
- Chauliac G. de**, *La Grande Chirurgie*, Paris, éd. E. Nicaise, 1890.

Chevé C.-F. & Pétin, Le Dictionnaire d'iconographie et le Dictionnaire des bienfaits et beautés du christianisme in *Encyclopédie de Migne*, Paris, 1856.

Chevé D. & Faré F. , La nature des Vanités françaises : la pensée, in *Littératures classiques*, *L'idée de nature au début du XVII^{ème} siècle*, n° 17, Paris, Klincksieck, 1992, pp.207-244.

Chevé D. & Faré F. , Les tableaux de trompe-l'œil ou la dénonciation de l'illusion, le XVII^{ème} siècle, in *Le Trompe-l'œil*, P. Mauriès (ss. dir), Paris, Gallimard, 1996, pp. 115-167.

Chevé D. & Faré F. , Les tableaux de trompe-l'œil ou la jouissance de l'illusion, le XVIII^{ème} siècle, in *Le Trompe-l'œil*, P. Mauriès (ss. dir), Paris, Gallimard, 1996, pp. 169-249.

Chevé D. & al, *Le savoir de la contagion entre science et doxa, A propos de la Grande Peste de Marseille (1720-22) et d'une démarche expérimentale : celle d'Antoine Deidier*, in *Colloque international : LA PESTE : entre épidémies et sociétés*. Session n° 1 : Histoire de la maladie et de son traitement. Marseille, 23 au 26 juillet 2001 a, Volume des résumés, p. 27.

Chevé D. & al, Etude anthropologique des représentations artistiques de la peste à Marseille : le cas du Chevalier Roze, in *Marseille, Revue culturelle*, Marseille, DGCRE, 2001 b, n° 196, pp. 14-29.

Chevé D. , Les stéréotypes, entre opinion et posture critique, in Boëtsch G. & Villain Gandossi C. , Stéréotypes dans les relations nord-sud, in *Hermès*, n° 30, Paris, CNRS Editions, 2001, pp. 201-206.

Chevé D. & al, « Le corps ouvert », un regard anthropologique et anatomique à partir des représentations iconographiques, in *Actes du Colloque GALF*, Marseille juin 2001, ss. presse, 2003.

Chicoyneau F. & Verny J. & Soulier J. , *Relation de la peste de Marseille contenant ses symptômes, son pronostic, sa curation et celle des bubons et des charbons*, Marseille, 1721.

Chol D. , *Michel François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^{ème} siècle*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987.

Choux J. , Deux toiles de Rémond Constant au Musée Lorrain, in *Musée Lorrain ; Quelques enrichissements récents*, Nancy, Editions du Pays Lorrain MDCCCCLVIII, pp. 23-31.

Cipolla C. , *Fighting the Plague in Seventeenth-Century Italy*, Madison, Wisconsin University Press, 1981.

Cipolla C. , *Contre un ennemi invisible. Epidémies et structures sanitaires en Italie de la Renaissance au XVII^{ème} siècle*, (trad. Tramuta M-J.), Paris, Balland, 1992.

Clark K. , *Le Nu*, Paris, Hachette, 1987, T.I & T.2, (*The Nude*, Washington, 1969).

Clifton J. D. , *Images of the Plague and Other Contemporary Events of Seventeenth-Century Naples*, Ph.D. diss., Princeton University Press, 1987.

Cohn S. K. , *Cult of Remembrance and the Black Death : Six Renaissance Cities in Central Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

Cohn S. K., Introduction in Herlihy D., *La peste noire et la mutation de l'Occident*, Gérard Monfort Editeur, Paris, 1999 (1997), pp.1-26.

Colin S. , *Traité de la peste*, Lyon, 1566.

Comar P. , *Les images du corps*, Gallimard, 1993.

Cometti J-P. , *Art, representation, expression*, Paris, PUF Philosophies, 2002.

Coquery E. & Piéjus A. , *Figures de la passion*, Paris, RMN, 2001.

Corbin H. , *Corps spirituel et Terre céleste*, Paris, Buchet/Chastel, 1979.

Corbin A. , *Le miasme et la jonquille*, Paris, Aubier-Montaigne, 1986 (1982).

Cordun V. , « La Mère Voyageuse » : Personnification et exorcisation de la peste dans la zone des Portes de Fer, in *Actes du XXIII^{ème} Congrès International d'Histoire de la Médecine*, Bucarest, 1968 (document personnel J. Brossollet).

Courtine J-J. & Haroche C. , *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions XVI^{ème} – début XIX^{ème} siècle*, Paris/Marseille, Rivages, 1988 (Réed : Paris, Payot & Rivages, 1994).

Cousin B. , *Le miracle et le quotidien. Ex-voto provençaux, images d'une société*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociétés, Mentalités, Cultures », 1983.

Crawford R. , *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, Larendon Press, 1914 (trad. en français Brossollet J., n. p. , document personnel).

Damasio A. R. , *Spinoza avait raison ; joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2003.

Damisch H. , Sémiologie et Iconographie in *Colloquio Artes* (avril 1974) : Rapport général du 1^{er} congrès de l'Association internationale de sémiotique, juin 1974, Milan, Macula, n°2, 1978.

Darriulat J. , *Métaphores du regard, essai sur la formation des images en Europe depuis Giotto*, Paris, Ed. Lagunes, 1993.

Darriulat J. , *Sébastien le renaissant*, Paris, Ed. Lagunes, 1999.

Daumas M. , *Images et sociétés dans l'Europe moderne*, Paris, A. Colin, 2000.

De Heusch L. , Préface in *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Editions La Découverte & Syros / Poche, Sciences humaines et sociales, (Trad. Anne Guérin), 2001.

Delaporte F. , *Les Epidémies*, Paris, Pocket, 1995.

- Delsaut Y.** , Traduction du chap. II de Baxandall M. , *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, nov. 1981.
- Delumeau J.** , *La peur en Occident, XIV^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Librairie Arthème Fayard (Hachette), 1978.
- Delumeau J.** , *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIII^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Fayard, 1983.
- Delumeau J. & Lequin Y.** , *Les Malheurs des temps, Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris, Larousse, 1987.
- Derrida J.** , « La pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Descartes R.** , Méditations métaphysiques (1641) & Traité de l'Homme (1662) in *Œuvres*, Adam Ch. & Tannery P. (eds.), Paris, Vrin, 1996 (11 vol.).
- Despierre J.** , *Histoire des grandes maladies infectieuses*, Paris, Collection Mérieux, 1979-1980.
- Diderot R.** , Salon de 1763, in *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Flammarion, 1967.
- Didi-Huberman G.** , *Memorandum de la peste. Le fléau d'imaginer*, Paris, Ed. C. Bourgois, 1983.
- Didi-Huberman, G.** , *Devant l'image, questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, G.** , *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.
- Didi-Huberman G.** , *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, (L'Image ouvrante, 1), Paris, Ed. Gallimard, 1999.

Didi-Huberman G. , *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit, 2002.

Dobson A. , People and disease, in *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*, Cambridge University Press, 1994, pp. 411-420.

Dormeier H. , Laienfrömmigkeit in den pestzeiten des 15./16. jahrhunderts, in Neithard Bulst & Robert Delort eds. , *Maladies et société (XII^{ème} – XVIII^{ème} siècles)*, Actes du colloque de Bielefeld, novembre 1986, Paris, Editions du CNRS, 1989, pp. 269-306.

Douglas M. , *De la souillure ; Essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Editions La Découverte & Syros / Poche, Sciences humaines et sociales, 2001 (1967).

Drancourt M. , **Aboudharam G.** , **Signoli M.** , **Dutour O.** , **Raoult D.** , Detection of 400-year-old *Yersinia pestis* DNA in human dental pulp : An approach to the diagnosis of ancient septicemia, *Proceedings of National Academy of Science*, vol. 95, n° 21, pp. 12637-12640.

Dubois CL.-G. , *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

Ducamp P. , *La peste au cours de l'Expédition d'Egypte et de Syrie (1798-1799)*, Thèse de médecine, Paris, Jouve imp. , 1937.

Duchet - Suchaux G. & Pastoureau M. , *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994 (1990).

Duchet - Suchaux G. & M. , *Les ordres religieux. Guide historique*, Paris, Flammarion, 2000 (1993).

Dumas J.-L. , *Histoire de la pensée, TII : Renaissance et siècle des Lumières*, Paris, Talandier, 1990.

Dumont P. , *Descartes et l'esthétique, l'art d'émerveiller*, Paris, PUF, 1997.

Durand G. , *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1969).

Durand G. , *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996.

Dutour O. , **Palfi G.** , **Bérato J.** , **Brun J.-P.** , (eds.), *L'origine de la syphilis en Europe : avant ou après 1493 ? The Origine of Syphilis in Europe : before or after 1493 ?*, Errance – CAV. , 1994.

Duvignaud J. , *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967.

Ehrard J. , Opinions médicales en France au XVIII^{ème} siècle : La peste et l'idée de contagion, in *Annales ESC (janvier-mars)*, t. 12, n°1, Paris, 1957, pp. 46-59.

Ecken & Lacou, *Le Diable au port, L'Etoffe et le Fléau*, Paris, Les Editions Hors Collection, 2002.

Eliade M. , *De Zalmoxis à Gengis Khan : Etudes comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, 1970.

Enriké. , *1720 : La peste à Marseille*, Marseille, Rouge Safran, 2001.

Ehrard J. , La peste et les idées de contagion au XVIII^{ème} siècle, in *Annales ESC*, n°1, t12, 1957, pp.49-59.

Ehrard J. , *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

Escoubas E. , *Imago Mundi*, Paris, Galilée, 1986.

Ewald F. , *L'Etat providence*, Paris, Grasset, 1986.

Fabre G. , *Epidémies et contagions, l'imaginaire du mal en Occident*, Paris, PUF, 1998.

Fainzang S. , La marque de l'autre ; Réflexions anthropologiques sur la notion de contagion à propos d'une maladie non contagieuse, in *Communications*, La Contagion, Paris, n° 66, Seuil, 1998, pp. 109-119.

Faré M. , *Le grand siècle de la Nature morte en France, XVII^{ème} siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1974.

Fassin D. , *L'espace politique de la santé*, Paris, PUF, 1996.

Faure E. , *Histoire de l'art, L'art moderne*, Paris, Editions Denoël, 1987 (1976), Tome II.

Febvre L. , *Le problème de l'incroyance au XVI^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, 1968 (1942).

Fernandez D. , *La perle et le croissant ; L'Europe baroque de Naples à Saint-Pétersbourg*, Paris, Plon, 1995.

Ferran abbé E. , *La peste et les autres maladies contagieuses dans les anciens diocèses de Pamiers, Mirepoix, Conserans, Rieux et Alet du X^{ème} siècle à la Révolution française*, Pamiers, 1900 (in-8°).

Ferrari G. , Les stéréotypes d'un point de vue socio-psychologique, in Berting J. & Villain-Gandossi C. , *The role of stereotypes in international relations*, Rotterdam, RISBO, 1994, pp. 73-81.

Foucart B. , *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987.

Foucault M. , *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Foucault M. , Médecins, juges et sorciers au XVII^{ème} siècle, in *Médecine de France*, 200, pp. 121-128, 1969.

Foucault M. , *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, « Quadrige », 1972 (1963).

Foucault M. , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Foucault M. , *Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir*, T. 1, Paris, Gallimard 1976.

Foucault M. , Pouvoir et corps, in *Quel corps ?*, décembre 1986, Paris, Ed. de la Passion, 1986, pp. 61-68.

Foucault M. , « La politique de la santé au XVIII^{ème} siècle », in *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, tome III, n°168, 1994 a.

Foucault M. , « La naissance de la médecine sociale », in *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, tome III, 1994 b.

Foucault M. , « Crise de la médecine ou crise de l'antimédecine ? », in *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, tome III, 1994 c.

Foucault M. , « Il faut défendre la société », in *Cours au Collège de France*, 1976, Paris, Gallimard/Seuil, 1997.

Fournier J. , *Observations sur la nature et le traitement de la fièvre pestilentielle ou la peste avec les moyens d'en prévenir ou d'en arrêter le progrès*, Dijon, 1777, in *Traité sur la peste*, t. 2, G 2966, Bibliothèque Méjanes, Aix en Provence.

Francastel P. , *La réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël / Gonthier, 1965.

Francastel P. , *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.

Francastel P. , « Art et hérésie », in *Hérésies et sociétés dans l'Europe préindustrielle, XI^{ème} -XVIII^{ème} siècles*, Actes du colloque Royaumont, 1962, Paris, 1968.

Francastel P. , *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard Tel / Denoël, 1970.

- Freud S.** , *Essais de psychologie appliquée*, trad. M. Bonaparte, E. Marty, Paris, 1933.
- Fumaroli M.** , in Tapié V. L. , *Baroque et classicisme*, Préface, Paris, 1980, pp. 30-31.
- Gadamer H-G.** , *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.
- Gassendi P.** , *L'Eglise de Digne*, (trad. Viré M. M.) , Digne, Société Scientifique et Littéraire des Alpes de Haute-Provence, 1992 (1654).
- Geertz C.** , *Savoir local, Savoir global ; Les lieux du savoir*, Paris, PUF, 2002 (New York, 1983).
- Gervereau L.** , *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, Editions La Découverte, 1996.
- Giesey R.** , *Le roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1987.
- Ginzburg C.** , *Mythes, emblèmes, traces ; Morphologie et Histoire*, Paris, Flammarion, NBS, 1989 (Turin,1986).
- Girard R.** , *La voie méconnue du réel ; Une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris, Grasset, 2002.
- Grmerk M. D.** , *Histoire du sida*, Paris, Payot, 1989.
- Grmerk M. D.** , (ss. dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Tome I, paris, Seuil, 1995.
- Gombrich E.H.** , *Image and Code : Scope and limits of Conventionalism*, in *Image and Code*, Ed. W. Steiner, Ann Arbor, 1981, pp. 11-41.
- Gombrich E.H.** , *L'art et l'illusion*, Paris, NRF Gallimard, 1987 (*Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New-York, Pantheon Books, 1962).

Gombrich E.H. , *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press Ltd, 1999.

Goody J. , *La culture des fleurs*, Paris, Ed. du Seuil, 1994.

Goody J. , *Representations and Contradictions. Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*, Oxford, Blackwell, 1997 (*La peur des représentations*, trad. Dautat P.-E. , Editions La Découverte, Paris, 2003).

Goubert P. & Flandrin J-L., *Familles. Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Seuil, 1984 (1976).

Goubert P. & Roche D. , *Les Français et l'Ancien Régime*, Paris, Editions A. Colin, 1984.

Guerry L. , *Le thème du "triomphe de la mort" dans la peinture italienne*, Paris, 1950.

Guillaume M. , Les métamorphoses de l'épidémie, in *Traverses*, Paris, Centre G. Pompidou, septembre, 1984, pp. 6-14.

Guiomar M. , *Principes d'une esthétique de la mort. Les modes de présence, les présences imaginaires, le seuil de l'Au-delà*, Paris, Corti, 1967.

Hamou P. , *Voir et connaître à l'âge classique*, Paris, PUF, Philosophies, 2002.

Harbison C. , Realism and Symbolism in Early Flemish paintings, in *The Art Bulletin*, 66, Cambridge, 1984, pp.588-602.

Harbison C. , The Northern Altarpiece as culturel document, in Humphrey P. & Kemp M. (dir.) *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge-New-York-Melbourne, (Mass.) C.U.Press,1990, pp 41-67.

Harvey B. F. Introduction : The “Crisis” of the Early Fourteenth Century, *in Before the Black Death : Studies in the “Crisis” of the Early Fourteenth Century*, éd. Bruce M. S. Campbell, Manchester, University of Manchester Press, 1991, pp. 1-24.

Haskell F. , *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989 (Londres,1987).

Heidegger M. , *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986 (1950).

Heidegger M. , *Qu'est-ce qu'une chose?*, Paris, Gallimard, 1988 (1962).

Heinich N. , *Du peintre à l'artiste ; Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993.

Herlihy D., *La peste noire et la mutation de l'Occident*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1999 (Harvard,1997).

Herzlich C. , *Santé et maladie. Analyse d'une représentation sociale*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1969.

Herzlich C. & Pierret J. , *Maladies d'hier, malades d'aujourd'hui*, Paris, Payot, 1984.

Herzlich C. , Représentations sociales de la santé et de la maladie et leur dynamique dans le champ social, *in* W. Doise & A. Palmonari (ss. dir), *L'étude des représentations sociales*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1986, pp. 157-170.

Herzlich C. , Représentations sociales de la santé et de la maladie et leur dynamique dans le champ social, *in* Flick U. (ss. dir.), *La perception quotidienne de la santé et de la maladie ; Théories subjectives et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 1992 (Roland Asanger Verlag Heidelberg, 1991), pp. 347-357 (article de 1986 revu et augmenté).

Heusch (de) L. , *Essais d'Anthropologie religieuse*, Paris, Gallimard, 1972.

Hildesheimer F. , *La terreur et la pitié. L'Ancien Régime à l'épreuve de la peste*, Paris, Publisud, 1990.

- Hildesheimer F.** , *Fléaux et société : de la Grande Peste au choléra, XIV^{ème}-XIX^{ème} siècle*, Paris, Hachette, 1993.
- Homet M.-C.** , *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987.
- Honour H.** , *Le néo-classicisme*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, références, ART, 1998 (1968).
- Hourticq L.** , *De Poussin à Watteau* (chap. II, « Descartes et Le Brun »), Paris, Hachette, 1921.
- Imann G.** , Nicolas Roze et Mgr de Belsunce, la peste en 1720, *in Revue de Paris*, 15 juillet 1936, Paris, 1936, pp. 383-416.
- Jaffé M.** , *Rubens Catalogue raisonné*, (trad. Germano Mulazzani), Milan, Rizzoli, 1989.
- Jedy H-P.** , *Le désir de catastrophe*, Paris, Aubier, 1990.
- Jedy H-P.** , *Le corps et ses stéréotypes*, Paris, Circé, 2001.
- Jodelet D.** , Fou et folie dans un milieu rural français : une approche monographique, *in* Doise W. & Palmonari A. *L'étude des représentations sociales*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1986, pp. 171-192.
- Jodelet D.** , (ss.dir.), *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1999 (1989).
- Journel P.** , *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au XII^{ème} siècle*, Rome, Travaux de l'école française de Rome, 1977.
- Joutard P.** , Une passion française : l'histoire, *in* Burguière A. & Revel J. , (ss. dir.), *Histoire de la France, Choix culturels et mémoire*, Paris, Seuil, 2000 (1993), pp. 301-394.

Joyce J. , La peste de Marseille de 1720-1721 vue par les Anglais, in *Provence Historique*, t. I, pp. 190-201, 1955.

Junod P. , Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur. In : *L'homme face à son histoire*, Lausanne, Payot. pp. 23-48, 1983.

Kantorowickz E. H. , *The King's two bodies : a study in mediaeval political theology*. Princeton, University Press, 1957.

Keys Thomas E. , The Plague in Literature, in *Bull. Med. Library Association*, Londres, 1944. 32 : 1, 35-56.

Kilani M. , *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne, Payot, 1996 (1992).

Klein C., « La petite et la grande peste », in *Pestes et poisons, Phrématique, langage et création*, n°92, Paris, G.R.P., Printemps 2000, pp. 40-41.

Klibansky R. & Panofsky E. & Saxl F. , *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989 (Londres, Nelson & Sons Ltd, 1964).

Kohn G. C., in *Encyclopedia of Plague and pestilence, from Ancient Times to the Present*, Editor, Facts On File Library of World History, 2001 (1995).

KOS, Ricci F. M. (dir.), Anno II, N° 18, Novembre 1985, Milan, FMR, 1985.

Koyré A. , *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, PUF, 1962 (Baltimore, 1957).

Labadie E. , *Traité de la peste*, Toulouse, 1620.

Laclotte M. , (dir.), *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen-Age au XX^{ème} siècle*, Paris, RMN, 1990.

Lafon M. , *Moustier, l'échevin de Marseille*, Marseille, 1863.

Laplantine F. , Anthropologie des systèmes de représentations de la maladie : de quelques recherches menées dans la France contemporaine réexaminées à la lumière d'une expérience brésilienne, in Jodelet D. (ss. dir.), *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1989, pp. 297-318.

Las Cases, *le Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, 1823.

Laupies F. , *Leçons philosophiques sur la représentation*, Paris, PUF, 2001.

Lauriol P. , *Marseille, ville du sacré-cœur*, Marseille, Dupeyrac, 1920.

Laverdant D. , *Bilan des Salons français, 1699-1864*, Paris, Hetzel, 1864.

Le Bras-Chopard A. , *Le zoo des philosophes ; de la bestialisation à l'exclusion*, Plon, 2000.

Lebrun F. & Carpentier J. , *Histoire de France*, Paris, Seuil, 1987.

Lebrun F. , Le temps de la santé publique, in Delumeau & Lequin, *Les malheurs des temps*, Paris, Larousse, 1987, chapitres XVIII, pp. 356-361.

Lebrun F. , *Croyances et cultures dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Points Seuil, 2001.

Leca A. & Vialla F. , *Le risque épidémique ; Droit, histoire, médecine et pharmacie*, Colloque d'Aix-en-Provence, novembre 2002, Aix-en-Provence, Presse Universitaire d'Aix-Marseille, 2003.

Legendre P. , *De la Société comme Texte*, Fayard, 2001.

Le Goff J. , *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.

Le Guérer A. , *Les pouvoirs de l'odeur*, Paris, Odile Jacob, 1998 (1988).

Léonetti G. & Signoli M. & Pelissier A-L. & Champsaur P. & Hershkovitz I. & Brunet C. & Dutour O. , Evidence of pins implantation as a means of verifying death during the Great plague of Marseilles (1722), in *Journal of Forensic Sciences*, 42 (4), 1997, pp. 742-746.

Lequin Y. , De la bourrasque épidémique à l'infection microbienne, in Delumeau & Lequin, *Les malheurs des temps*, Paris, Larousse, 1987, chapitres XI, pp.409-433.

Leiris M. , *Langage, Tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, NRF, 1985.

Lessing X. , *Comment les Anciens représentaient la mort*, Paris, Ed. Bialostocka J. & Klein R. , 1964.

Lichtenstein J. , *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

Limentani Viridis C. & Pietrogiovanna M. , *Retables, L'âge gothique et la Renaissance*, Paris, Editio-Éditions Citadelles & Mazenod, 2001 (Padoue, 2001).

Lucenet M. , *Les grandes pestes en France*, Paris, Ed. Aubier, 1985.

Lucenet M. , La peste inspiratrice, in *Bulletins de la Société française d'histoire de la médecine*, Paris, SFHM, com. séance du 25 janvier 1986.

Lucrèce, De la nature, (trad. Ernout E.), Paris, Les Belles Lettres, 1924, vol. 2, liv. VI.

Lynn Martin A. , *Plague ? Jesuit Accounts of Epidemic Disease in the 16th Century*, Sixteen Century Studies, vol. 18, Kirksville, 1996.

Mâle E. , *L'idée de la Mort et la Danse Macabre*, Revue des Deux Mondes, 32, 1906, pp. 647-679.

Malraux A. , *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, NRF, 1951.

Manzoni A. , *Les fiancés*, Montréal, Fides, 1946 (1827).

- Marin L.** , *Etudes sémiologiques, écriture, peinture*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Marin L.** , Les traverses de la Vanité, in *Les Vanités dans la peinture au XVII^{ème} siècle*, Catalogue exposition Caen, juillet-octobre 1990, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990, pp. 21-29.
- Marin L.** , *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Paris, Editions du Seuil, 1993.
- Marin L.** , *De la représentation*, Paris, Editions du Seuil, 1994.
- Marin L.** , *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.
- Marshall L.** , *Waiting for the Will of the Lord : The Imagery of the Plague*, Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1989.
- Marshall L.** , Manipulating the Sacred : Image and Plague in renaissance Italy, in *Renaissance Quarterly*, n° 47, 1995, pp. 485-532.
- Martin, A. Lynn.** , Plague? Jesuit Accounts of Epidemic Disease in the 16th Century, in *Sixteenth Century Studies*, vol. 18, Kirksville, Mo. , Thomas Jefferson University Press, 1996.
- Masson-Bessière C.** , *L'expérimentation animale d'un professeur en médecine de l'Université de Montpellier, Antoine Deidier, pendant la peste de Marseille en 1720*, Ecole vétérinaire, 91PA123025, 1991.
- Mason Rinaldi S. & Zitelli A.** , (ss. dir.), *Venezia e la Peste, 1348 : 1797*, Venise, Marsilio Editori, 1979.
- Mathieu-Castellani G.** , *Emblèmes de la Mort – Le Dialogue de l'Image et du Texte*, Paris, Nizet, 1988.
- Mauss M.** , Les techniques du corps, in *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars – 15 avril 1936 (1934 ; .in *Sociologie et Anthropologie*, V^{ième} partie, Paris, PUF, 1973).

Meiss M. , *La Peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, (Trad. Le Bourg D.), Paris, Hazan, 1994 (1951).

Michel O. , Notice sur l'œuvre de David, *in Parcours*, Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, RMM, 1989.

Millevoye C.-H. , Belzunce ou La Peste de Marseille, *in Œuvres complètes dédiées au roi*, Paris, Ladvocat, 6 vol., 1823, III, pp. 145-178, reproduit *in Archives de Parasitologie*, Paris, 1912, T. 16, pp. 613-620).

Misrahi R. , *Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*, Paris, Institut Synthélabo, collection Les Empêcheurs de penser en rond, 1998.

Mognetti E. , Le fonds de l'Intendance Sanitaire, *in Revue Marseille*, n° 165, 1992.

Mollaret H. H. & Brossollet J., La peste source méconnue d'inspiration artistique, *in Jaarboek*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Anvers, 1965, pp. 3-111.

Mollaret H. H. & Brossollet J., A propos des « pestiférés de Jaffa » de A.J. Gros, Ausburg, *Jaarboeck*, 1968.

Mollaret H. H. , Le dernier avatar de Saint-Roch, *in Médecine et Maladies infectieuses*, Paris, novembre 1988, pp. 663-666.

Mollaret H. H. , Les grands fléaux, *in Grmek M.* , *Histoire de la pensée médicale en Occident*, T. 2, Paris, Seuil, 1997, pp. 253-278.

Mollaret H. H. , « Peste », article *Encyclopaedia Universalis France S. A.*, Paris, 2001.

Montaigne M. , *Essais*, Paris, Garnier, 1958, tome 3 (1560-1595).

Montagu J. , *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1994.

Morachiello P. , Howard e i lazzaretti da Marsiglia a Venezia : gli spazi della prevenzione, in *Venezia e la Peste 1348-1797*, in Catalogue de l'exposition, Venise, 1979.

Morin E. , *Un paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.

Moscovici S. , Préface, in Flick U. , *La perception quotidienne de la santé et de la maladie ; Théories subjectives et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 5-8.

Moulin A-M. , in Neithard Bulst & Robert Delort eds., *Maladies et société (XII^{ème} – XVIII^{ème} siècles)*, Actes du colloque de Bielefeld, novembre 1986, Paris, Editions du CNRS, 1989, pp. 121-132.

Moulin A-M. , (Ed.), *L'aventure de la vaccination*, Fayard, Paris, 1994.

Muchembled R. , *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^{ème}-XVIII^{ème} siècle)*, Paris, Flammarion (Champs), 1991 (1978).

Muchembled R. , *Une histoire du diable, XII^{ème}-XX^{ème} siècle*, Paris, Seuil, 2000.

Musil R. , *Catalogue de l'exposition Felix Jenewein 1857-1905*, Galerie Felix Jenewein de Kutna Hora, 25 janvier – 10 mars 1996, Kutna Hora Galerie, 1996, pp.2-60 (traduction Vera Fichant Slamova).

Nancy J.-L. , *Au fond des images*, Paris, Editions Galilée, 2003.

Neveux H. & Céard J. , L'offensive du Malin, in Delumeau J. *et al.* (eds), *Les Malheurs des temps, Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris, Larousse, 1987, pp. 235-312.

Nohl J. , *The Black Death, a chronicle of the Plague*, New-York, Harper & Brothers, 1927 (Paris, Payot, 1986).

Oddo H. , *Le Chevalier Roze : campagne d'Espagne, 1707 ; peste de Marseille, 1720*, Paris, 1899.

- Olivo-Poindron I.** , Figurer la passion, in Coquery E. & Piéjus A. , *Figures de la passion*, Catalogue de l'exposition, 23 octobre 2001- janvier 2002, Paris, RMN pp.36-42.
- Paicheler G.** , Risques de transmission du sida et perception de la contagion, in *Communications*, La Contagion, Paris, n° 66, Seuil, 1998, pp. 87-107.
- Paillard B.** , Petit historique de la contagion, in *Communications*, La contagion, n° 66, Seuil, 1998, p 9-19.
- Palayret G.** , La maladie humaine : le corps, la maladie, la mort de Montaigne à Molière, in Goddard J.-C. & Labrune M. (eds), *Le Corps*, Paris, Vrin, 1992, pp. 139-163.
- Pàlfi G.** , **Dutour O.**, **Deàk J.** , **Hutàs I.** , (eds.), *Tuberculosis, Past and Present*, Golden Book Publisher Ltd., Tuberculosis Fondation, 1999.
- Panofsky E.** , *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969 (New York, 1957).
- Panofsky E.** , *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975 (New York, 1929).
- Panofsky E.** , *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1976, chap. III .
- Panofsky E.** , *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983 (New York, 1924).
- Panzac D.** , *Quarantaine et lazarets : l'Europe et la peste d'Orient (XVII^{ème} – XX^{ème} s.)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1986.
- Paré A.** , *Des venins, Traité de la Peste*, in Œuvres complètes, éd. J.-F. Malgaigne, t. III, Paris, 1841 (1568).

- Parent F.** , Tentatives d'évasion in *Olivier Bernex, Catalogue de l'exposition (22 septembre au 10 novembre 2001)*, La Seyne-sur-mer, Service des Affaires Culturelles, Hémisud S.A., 2001, pp. 21-25.
- Pastoureau M.** , *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Collection Symbolique et société, Christine Bonneton, 1999.
- Pepys S.** , *Journal*, (trad. de Villoteau R.), Paris, Mercure de France, 1985.
- Pichatty de Croissainte**, *Journal abrégé de ce qui s'est passé en la Ville de Marseille, depuis qu'elle est affligée de la contagion*, Paris, 1721.
- Pichon G.** , La lèpre et le péché, étude d'une représentation médiévale, in Pontalis, J.-B. (ss.dir.), *Le mal*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 247-264.
- Pierret J.** , Les significations sociales de la santé, in Augé M. & Herzlich C., *Le sens du mal*, Editions des Archives contemporaines, Paris, 1994 (1984), pp. 217-256.
- Pigler A.** , *Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Band I, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaft, 1956.
- Pigray P.** , *Epitome des préceptes de médecine et chirurgie*, Paris, 1606.
- Piles R. de** , *Cours de peinture par principes*, Paris, Albin Michel, 1989 (J. Estienne, 1708).
- Pinto E.** , in Warburg A. , *Essais florentins*, Présentation, Paris, Klincksieck, 1990.
- Pluyette E.** , *La peste de 1720 dans l'art*, Marseille Médical, Marseille, 1921.
- Poiret N.** , Odeurs impures, in *Terrain*, « Le corps pur », n° 31, Paris, Ministère de la Communication, septembre 1998, pp. 89-102.
- Pouchelle M.-C.** , Représentations du corps dans la *Légende dorée*, in *Ethnologie française*, VI (3-4), 1976, pp. 293-308.

- Pradié B.**, notice du Catalogue du Musée des Beaux-arts de Marseille, in *Parcours*, Marseille, M. M. (DMF), 1989, p. 143.
- Praviel A.**, *Belsunce et la peste de Marseille*, Paris, Editions SPES, 1938.
- Puccio D.**, La représentation politique de la peste à Palerme, in *Peste entre Epidémies et Sociétés*, ICEPID 4, Volume des résumés, pp. 98, UMR 6578 Marseille, 2001.
- Puglisi C.**, Guido Reni's *Pallione del Voto* and the Plague of 1630, in *The Art Bulletin*, n°77, 1995, pp. 402-412.
- Pullan B.**, Plague and Perceptions of the Poor in Early Modern Italy, in *Epidemics and Ideas : Essays on the Historical Perception of Pestilence*, Ed. Terence Ranger et Paul Slack, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 101-123.
- Ranger T. & Slack P.**, Ed. *Epidemics and Ideas : Essays on the Historical Perception of Pestilence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Ragon M.**, L'Expressionisme, in *Histoire Générale de la Peinture*, t. 17, Lausanne, Rencontre, 1966.
- Réau L.**, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, P. U. F., 1955-1959 (1958, T III).
- Rébouis H. E.**, Consultation sur l'épidémie faite par le collège de la faculté de médecine de Paris en 1348, in *Etude historique et critique de la peste*, Paris, 1888.
- Rensselaer W. Lee**, *Ut Pictura Poesis, Humanisme & Théorie de la Peinture. XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles*, Paris, Macula, 1991 (1967).
- Richir M.**, *Le corps; Essai sur l'intériorité*, Paris, Ed. Hatier, 1993.
- Ricoeur P.**, *Le Mal*, Genève, Labor et fides, 1978.

Ricoeur P. , Arts, langage et herméneutique esthétique, in *Entretien avec Paul Ricoeur* par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl (Philagora.net <http://www.philagora.net>), 2002.

Ripa C. , *Iconologia*, « La Torre d'avorio », Fogola, Milan, 1988 (Ed. française, Paris,1644), 2 vol.

RMN, *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot*, Catalogue exposition, Nancy, Musée des beaux-Arts, 13 juin – 14 septembre 1992, Paris, RMN, 1992.

Rooses M. , *L'Œuvre de P.P.Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Soest Holland, Davaco, 1977, 5 vol. , T. 1.

Rosenberg P. , « Dandré-Bardon as a Draughtsman : a group of drawings at Stuttgart », in *Master Drawings*, n° 2, 1974.

Rousselle A. , Foi et guérison en Gaule au IV^{ème} siècle, *Annales ESC*, 31(6), 1976, pp. 1085-1107.

Roux P. H. , *Relation sur la peste de Marseille : 1720-1722*, (s. d.).

Roze X. , « Stéréotypes sociaux », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1992, t. 21, pp. 594-595.

Ruffié J. & Sournia J.-C. , *Les épidémies dans l'histoire de l'homme, De la Peste au Sida*, Paris, Champs Flammarion,1995.

Sade D. A. F. de, *Voyage d'Italie, ou Dissertations critiques, historiques, politiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome et Naples*, Ed. G. Lévy et G. Daumas, *Œuvres complètes*, XVI, Paris, Tête de Feuilles, 1973 (1775-1776).

Saint-Girons B., Esthétiques du XVIII^{ème} siècle, le modèle français. Dictionnaire des sources, Paris, Éd. P. Sers,1990.

Schefer J.-L. , *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969.

Schefer J-L. , *Le Déluge, La Peste, Paolo Uccello*, Paris, Galilée, 1978.

Schefer J-L. , Traduction et commentaires de *De la peinture*, Alberti (Bâle, 1540), Paris, Macula, 1992.

Scheuchzer J. J. , *Physique sacrée, ou Histoire Naturelle de la Bible*, Amsterdam, P. Schenk & P. Mortier, 1732-1737 (8 tomes, en 5 vol ; *in-fol*).

Schmidt K. & Lenz C. , (ss.dir.), Catalogue exposition : *Böcklin*, Bâle, Kunstmuseum, (19 mai – 26 août 2001), Paris, Musée d'Orsay (1^{er} octobre 2001 – 13 janvier 2002), Paris, RMN, 2001.

Schmitt J. C. , *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

Schmitt J. C. , *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.

Schnapper A. & Sérullaz A., Catalogue de l'exposition : *David*, RMN, Paris, 1989.

Schneider M. , *Le Féminin expurgé. De l'exorcisme à la psychanalyse*, Paris, P.U.F. ,1979.

Schopenhauer A. , *Le Monde comme volonté et comme représentation*, T III, suppléments, ch. 34, Paris, PUF, 1966 (1818).

Senac J.-B., *Traité des causes, des accidens, et de la cure de la peste avec un recueil d'observations, et un détail circonstancié des précautions qu'on a prises pour subvenir aux besoins des peuples affligés de cette maladie, ou pour la prévenir dans les lieux qui en sont menacés*, Paris, 1744.

Sendrail M. , La notion de maladie dans les civilisations primitives, *in Concours médical*, 1972, pp. 2-12.

Sendrail M. , *Histoire culturelle de la maladie*, Toulouse, Privat, 1980.

Sicard M. , *La Fabrique du Regard ; Images de science et appareils de vision (XV^{ème}-XX^{ème} siècle)*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.

Sichère B. , *Histoires du mal*, Paris, Grasset (Figures), 1995.

Siegfried A. , *Itinéraires de contagions, Epidémies et idéologies*, Paris, Librairie Armand Colin, 1960.

Signoli M. , Vérification de la mort durant la Grande peste de Marseille : données anthropologiques issues de la fouille du charnier de l'Observance (Marseille), in *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences de Paris*, Paris, t. 322, série II a, 1996, pp.333-339.

Signoli M. , *Etude anthropologique de crises démographiques en contexte épidémique ; Aspects paléo-et bio-démographiques de la Peste en Provence*, Thèse de Doctorat, Université de la Méditerranée, Faculté de Médecine, Marseille, 1998 a.

Signoli M. , **Chevé D.** , **Boëtsch G.** , **Dutour O.** , Du corps au cadavre pendant la Grande Peste de Marseille : des données archéologiques aux représentations sociales d'une épidémie, *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1998 b, t. 10, 1-2, pp. 99-120.

Signoli M. , **Séguy I.** , Paléodémographie et démographie historique en contexte épidémique : la Provence au XVIII^{ème} siècle, in *Population* (Edition Française), volume 57, N° 6, INED, 2002, pp. 821-848.

Signoret P. , (ss titre), in Avila A. , *Olivier Bernex, Les couleurs de l'inquiétude*, Monographie, Paris, Yeo pour Area, 1998 pp. 47-56.

Simmel G. , *La Tragédie de la culture, Métaphysique de la mort*, Paris, Rivages, 1988.

Souchon H. , « Descartes et Le Brun », in *Les Etudes philosophiques*, 4, pp. 427-458, 1980.

Sperber D. , *Le Savoir des anthropologues*, Paris, Hermann, 1982.

Sperber D. , *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996.

Sperber D. , *Des idées qui viennent*, Paris, Odile Jacob, 1999.

Starobinski J. , *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Paris, Seuil, 1960.

Straber J. , *Januarius Zick, 1730-1797*, Bayern, Anton H. Konrad Verlag, 1994.

Tapié A. , (ss. dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^{ème} siècle*, Catalogue de l'exposition 27 juillet – 15 octobre 1990, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990.

Tapié V. L. , *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette, Librairie générale française, 1980.

Tenenti A. , *La vie et la mort à travers l'art du XV^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 1952, (Cahier des Annales n° 8).

Tervarent G. , *Attributs et symboles de l'art profane*, Paris, Droz, 1997 (1958).

Thomas G-M. , Saint Louis, roi pacificateur et très chrétien, *in Bibliothèque de travail*, 319, 1955, pp. 1-24.

Thomas L.-V. , *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1980 (1975).

Thomas L.-V. , L'eschatologie : permanence et mutation, *in* Thomas et al. (ss. dir), *Réincarnation, immortalité, résurrection*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1988, pp. 17-30.

Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, (trad. J. de Romilly), Paris, Les Belles-Lettres, 1962, Liv. II.

Thuiller J. , *Nicolas Poussin*, Paris, RMN, 1988.

Valcanover F. , *Jacopo Tintoretto et la Scuola Grande de San Rocco*, Venise, Storti Edizioni, 1997 (1983).

Van Puyvelde L. , *Les esquisses de Rubens*, Bâle, 1948 (2^{ème} édition), pp. 26-27.

Venturi L. , *La peinture italienne du Caravage à Modigliani*, Genève, Skira, 1952.

Verger J. , Nouveaux fléaux, nouveaux recours, in Delumeau J. & Lequin Y. , *Les malheurs des temps*, Paris, Larousse, 1987, chapitres XI, pp.209-232.

Vial M.-P. , Antoine-Dominique Magaud : décorateur officiel, in *Les données de la création artistique, au XIX^{ème}* , *Rêves et Triomphes*, Musées de Marseille, RMN, 1992, p. 256-267.

Vial M.-P. , Serre et la peste de Marseille, in *Autour de la peste, Marseille 1720*, film réalisé par L. Maget, auteurs scientifiques : G. Boëtsch, O. Dutour, M. Signoli, D. Chevé, Paris, Prod. CNRS Audiovisuel, 1999.

Vida M. , *Muveszet es orvostudomány a történelmi magyarországon, Medicina in artibus in Hungaria (La médecine dans l'art en Hongrie)*, Budapest, Magyar Kepek Kiado, 1994.

Vigarelli G. , Le travail des corps et de l'espace, in *Traverses*, Paris, Centre G. Pompidou, septembre 1984, pp. 49-57.

Vigarelli G. , *Histoire des pratiques de santé ; Le sain et le malsain depuis le Moyen-âge*, Paris, Editions du Seuil, 1999 (1993).

Villeray Abbé, *Essai historique sur le pèlerinage de Notre-Dame de Gray*, Besançon, Jacquin, 1864.

Volney C.-F. , Les ruines in *Œuvres complètes*, T.I, Paris, Bossange, 1821 (1791).

Voragine J. , (d'après), *Les plus belles fleurs de la légende dorée*. Paris ; Ed. de la sirène, 1920 (Extr. Légende dorée en francoys. Lyon ; Husz & Hongre, 1483).

Voragine J. , *La Légende dorée*, Paris, 1942 (XIII^{ème} trad. fr. XIV^{ème} siècle), 3 vol.

Vovelle M. , *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, Paris, Gallimard – Juillard, 1974.

Vovelle M. , *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 1992 (1982).

Vovelle M. , *L'heure du grand passage, chronique de la mort*, Paris, Gallimard, 1993.

Waal H. van de. , *Iconoclass, en Iconographic Classification System : Bibliography*, Amsterdam, Nord Holland Publishing, 1973.

Wajeman L. , Création de la femme, invention de la peinture, Eva prima Pandora, un tableau de Jean Cousin, in Schmitt Jean-Claude, (ss. dir.), *Eve & Pandora, La création de la première femme*, Le temps des images, Paris, Gallimard, 2001, pp. 163-185.

Warburg A. , *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990 (Londres, 1906).

Warburg A. , in Michaud P.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, pp. 247-280.

Warburg A. , *Le rituel du serpent*, préface de Joseph L. Koerner, postfaces de Fritz Saxl et Benedetta Cestelli Guidi, Paris, Ed. Macula, 2003 (Londres, 1923).

Werner A. & H. & Goetschel N. , *Les épidémies, un sursis permanent*, Paris, Atlande, 1999.

Wildenstein G. , Le goût pour la peinture dans le cercle de la bourgeoisie parisienne autour de 1700, in *Gazette des Beaux-Arts*, septembre, Paris, 1951.

Winslow J.-B. , Quaestio medico-chirurgica... An mortis incertae signa minus incerta a chirurgicis, quam ab aliis experimentis? , in *Disputationis in Academia Medicinae Parisiensi discussae quae collepsis, selegit, ordinarit*. Paris, Chaussier, 1740.

Wölfflin H. , *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1966 (1915, trad. française : 1952).

Wunenburger J.-J. , Transfiguration et défiguration du corps souffrant. Les métamorphoses de l'idéal de beauté physique dans les arts plastiques, in *Philosophiques ; Critères esthétiques et métamorphoses du beau*, numéro thématique, Revue de la Société de Philosophie du Québec, Montréal, 1996, pp. 57-66.

Wunenburger J.-J. , *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997.

Annexes 1

Liste des figures

Liste des figures

Partie III : Préalable iconographique

- **figure 1** (BE 301) : Di Paolo, *Evocation de la peste de Sienne*, Couverture d'un livre de comptes de la *Biccherna*, 1437, Kunstgewerbe Museum, Berlin, Allemagne.
- **figure 2** (BE 187a) : anonyme, peintre franco-allemand, *Fresque de la peste*, v. 1450-1460, Lanslevillard, Savoie, France ; voir détail (BE 187).
figure 2 bis (BE 187) : *idem*
- **figure 3** (BE 347) : Le Camus, *Nathan montre à David les trois fléaux*, XV^{ème}, Miniature, Musée Condé, Chantilly, France.
- **figure 4** (BE 63) : Orcagna Andrea, *Triomphe de la Mort*, V. 1350, Pise, Camposanto, Musée National, Italie ; détail.
- **figure 5** (BE 422) : J. Lieferinxe, *Saint-Sébastien et la peste*, v. 1497, Retable, The Walters Art Gallery, Baltimore, USA.
- **figure 6** (BE 294) : Carlo Crivelli, *Saint-Roch*, v. 1487, The Wallace Collection, Londres, Angleterre.

Partie IV : Analyse

- **figure 7** (BE 161) : Micco Spadaro, *La Peste à Naples en 1656, Place Mercatello*, 1656, Musée San Martino, Naples, Italie.
- **figure 8** (BE 327) : Raphaël, Raimondi (gravure), *La Peste en Phrygie, "Il Morbetto"*, XVI^{ème} siècle, Graphische Sammlung, Albertina, Vienne, Autriche.
- **figure 9** (BE 287) : Luca Giordano, *San Gennaro libera Napoli dalla peste*, XVII^{ème} siècle, Palazzo Reale, Naples, Italie.

- **figure 10** (BE 436): Mattia Preti, *la Vierge avec Saint-François Xavier et Sainte Rosalie, Peste de Naples, 1656*, XVII^{ème} siècle, Musée Capodimonte de Naples (esquisse, fresques disparues), Italie.

- **figure 11** (BE 290 det.): Giulio Gaetano Zumbo, *La peste ou La Pestilence, 1687-1691*, Museo della Specola, Florence, Italie.

- **figure 12** (BE 215) : Jean-Francois De Troy, *La peste dans la ville de Marseille en 1720, episode de la Tourette* ou, *Le Chevalier Roze devant la Tourette, 723 ou 1725*.Musée des Beaux-Arts de Marseille (réserves), France.

- **figure 13** (BE 220 det.) : Simon Thomassin, gravure d'après De Troy, *La peste dans la ville de Marseille en 1720, épisode de la Tourette* ou, *Le Chevalier Roze devant la Tourette*, Musée des Beaux-Arts de Marseille, 1727, Musée de la Marine, Chambre de Commerce de Marseille, France.

- **figure 14** (BE 291 det.) : Januarius Zick , *Die Pest*, XVIII^{ème} siècle, Barockgalerie, Augsburg, Allemagne (détail).

- **figure 15** (BE 293 ou 314) : Sébastien Bourdon, *Apparition de Saint-Roch à des pestiférés*, XVII^{ème} siècle, Musée du Louvre, Paris, France.

- **figure 16** (BE 151 det.) : François André Vincent, *Scène de peste*, XVIII^{ème} siècle, Musée Atger, Faculté de Médecine de Montpellier, France (détail).

- **figure 17** (BE 390 ou 531 det.) : Luigli Sabatelli, *La peste à Florence* d'après la description de Boccace, XIX^{ème} siècle, Welcome Historical Médical Museum, Londres, Angleterre.

- **figure 18** (BE 525): F. Jehan, *La peste noire à Paris*, XX^{ème} siècle, Figaro, 9/11/00 Document Selva, Paris, France.

- **figure 19** (BE 489 ou 490 dét.) : Olivier Bernex, *La Peste - Gisants I* , 1996, Collection particulière A. Avila, Marseille, France (détail).

- **figure 20** (BE 208 –213) : Michel Serre, *Vue du Cours pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).

- **figure 21** (BE 203 in 202-207a) : Michel Serre, *Vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).

- **figure 22** (BE 203) : Michel Serre, *Vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).

- **figure 23** (BE 290a) : Giulio Gaetano Zumbo, *La peste ou La Pestilence*, 1687-1691, Museo della Specola, Florence, Italie (détail).

- **figure 24** (BE 291) : Januarius Zick , *Die Pest*, XVIII^{ème} siècle, Barockgalerie, Augsburg, Allemagne.

- **figure 25** (BE 459) : Jacopo Robusti, dit LeTintoret, *Saint-Augustin guérit les pestiférés*, XVI^{ème} siècle, Musée Civico, Vicenza, Italie.

- **figure 26** (BE 263) : Jean-Baptiste Duffaut, *Le Chevalier Roze à la Montée des Accoules*, 1911, Musée du Vieux-Marseille, Marseille, France.

- **figure 27** (BE 263 det.) : Jean-Baptiste Duffaut, *Le Chevalier Roze à la Montée des Accoules*, 1911, Musée du Vieux-Marseille, Marseille, France (détail médian avant).

- **figure 28** (BE 364) : Anonyme, *Emplacement des bubons et des saignées*, 1519, Gravure non localisée, reproduction Brossollet & Mollaret, Paris, Gallimard, 1994.

- **figure 29** : (BE 560 détail du 561) : Jacopo Robusti, dit LeTintoret, *Saint-Roch en pèlerinage au lazaret d'Acquapendente*, 1549, Eglise San Rocco, Venise, Italie (détail).
figure 29 bis (BE 560 det.) : *idem*.

- **figure 30** (BE 288a détail du 287) : Luca Giordano, *San Gennaro libera Napoli dalla peste*, XVII^{ème} siècle, Palazzo Reale, Naples, Italie (détail).

- **figure 31** (BE 285) : A. Zanchi, *Venise dans la peste de 1630 : entre ciel et terre*, XVII^{ème} siècle, Scuola Grande di San Rocco, Venise, Italie.

- **figure 32** (BE 259 dét.) : Paulin Guérin, *Le Chevalier Roze faisant inhumer les pestiférés à la Tourette*, 1826, Musée des Beaux-Arts de Marseille (réserve), France (détail).

- **figure 33** (BE 305 –305a dét.) : Antoine Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799*, Salon 1804, Paris, Musée du Louvre, Paris, France (détail).
figure 33 bis (BE 305b dét.) : *idem*.

- **figure 34** (BE 359 dét.) : Jacques-Louis David, *Saint-Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés*, 1780, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).
figure 34 bis (BE 360 dét.) : *idem*.

- **figure 35** (BE 227 dét.) : François Gérard, *Monseigneur de Belsunce pendant la peste de 1720* ou *Allégorie de Marseille pestiférée*, 1825, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).

- **figure 36** (BE 348a) : Jean Jalabert, *La peste de Thèbes ou Oedipe et la peste de Thèbes*, 1842, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).

- **figure 37** (BE 256) : Paulin Guérin, *Le Chevalier Roze faisant inhumer les pestiférés à la Tourette*, 1826, Musée des Beaux-Arts de Marseille (réserve), France.

- **figure 38** (BE 5 – 5h) : Carlo Coppola, *Piazza Mercato pendant la peste de 1656 à Naples*, XVII^{ème} siècle, Musée San Martino, Naples, Italie, (détails).
figure 38 bis & figure 38 ter (BE 5c – 5e) : *idem*.

- **figure 39** (BE 208 –213) : Michel Serre, *Vue du Cours pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détails).
figure 39 bis & figure 39 ter (BE 208-213 dét) : *idem*.

- **figure 40** (BE 5f) : Carlo Coppola, *Piazza Mercato pendant la peste de 1656 à Naples*, XVII^{ème} siècle, Musée San Martino, Naples, Italie, (détail).
- **figure 41** (BE 213): Michel Serre, *Vue du Cours pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).
- **figure 42** (BE 5a & g) : Carlo Coppola, *Piazza Mercato pendant la peste de 1656 à Naples*, XVII^{ème} siècle, Musée San Martino, Naples, Italie, (détail).
figure 42 bis BE 5b & d) : *idem*.
- **figure 43** (BE 210) : Michel Serre, *Vue du Cours pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).
figure 43 bis (BE 210 dét.) : *idem*.
- **figure 44** (BE 202 détail) : Michel Serre, *Vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail, eau noire du port).
figure 44 bis (BE 202 dét.) : *idem*.
- **figure 45** (BE 270) : F. M. Granet, *La peste à Aix-en-Provence*, XIX^{ème} siècle, Musée du Louvre, (inv.26925), Paris, France.
- **figure 46** (BE 14) : F. J. Thiele, "*The dead pit*", Welcome Historical Médical Museum, Londres, Angleterre.
- **figure 47** (BE 211 dét.) : Michel Serre, *Vue du Cours pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).
figure 47 bis & 47 ter (BE 211 dét.) : *idem*.
- **figure 48** : (BE 210 détail) : Michel Serre, *Vue du Cours pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail).
- **figure 49** (BE 136): J. Sadeler d'après Marten de Vos, *Bella Rerum Caritas Pestilentiae*, XVI^{ème} siècle, Welcome Historical Medical Museum, Londres, Angleterre.

- **figure 50** (BE 536) : Anonyme, estampe populaire colorée, *Un chariot de "monati" devant le Lazaret de Milan*, 1630, Bibliothèque Ambrosiana, Milan, Italie.
- **figure 51** (BE 429): Andries Both, *La Peste*, XVII^{ème} siècle, Collection S. Gagnière, Avignon, France.
- **figure 52** (BE 182): Graham Wilson, Caricature "*Of course, once the plague's done, we're both out of a job*" ; *sur la peste à Londres de 1665*, XX^{ème} siècle, Londres, Angleterre (collection particulière).
- **figure 53** (BE 569) : William Blake, *La Grande Peste de Londres*, 1793, Glasgow University Library, Angleterre.
- **figure 54** (BE 481 détail) : Constant Rémond, *Ex voto de Claude Beaujean*, 1636, Musée lorrain, Nancy, France (détail).
- **figure 55** (BE 10) : Topham, *Délivrée de la peste de Londres en 1665*, 1898, Corporation de Londres, Grulhall Library, Londres, Angleterre.
- **figure 56** (BE 253): Del Martinel (dessin), Couché (sculpteur), *Expiation publique à Marseille*, XVIII^{ème} siècle, Musée du Vieux-Marseille, Marseille, France.
- **figure 57** (BE 496) : Léo Schnug, *La peste à Guebwiller "Cortège de fête à la fin de l'épidémie" en Alsace*, 1904, illustration gouache in Spetz G. "Légendes d'Alsace" (2 vol, 1906 et 1910), France.
- **figure 58** (BE 179): Francisco Goya, *L'horreur de la peste ou Hôpital de pestiférés*, v. 1802, collection particulière, Madrid, Espagne.
- **figure 59** (BE 564) : Théodore Géricault, *Les Pestiférés ou Lazaret des pestiférés*, XIX^{ème} siècle, Collection particulière G. Renand, Paris, France.

- **figure 60** (BE 393) : Max Klinger, *La Peste*, 1903, in suite "La Mort", 2^{ème} partie, Oeuvre-Bezeichnung opus XIII, Blatt S. Museum de Krefeld, Berlin, Allemagne.
- **figure 61** (BE 202, détails) : Michel Serre, *Vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France.
figure 61 bis & 61 ter & 61 IV & 61 V (détails) : *idem*.
- **figure 62** (BE 327) : Raphaël, Raimondi (gravure), *La Peste en Phrygie, "Il Morbetto"*, XVI^{ème} siècle, Graphische Sammlung, Albertina, Vienne, Autriche.
- **figure 63** (BE 545) : Hieronymus Hess, *Scène de procession et bannière durant la peste de 1348-1349*, 1836, Kupferstichkabinett, Inv. Z. 34, Basel, Allemagne.
- **figure 64** (BE 432) : Pierre Paul Rubens, *Le miracle de St-Ignace de Loyola*, XVII^{ème} siècle, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche.
- **figure 65** (BE 526) : Pierre Paul Rubens, *St François Xavier à Goa ou Le Miracle de St François Xavier*, XVII^{ème} siècle, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche.
- **figure 66** (BE 434) : Pierre Paul Rubens, *Saint-François de Paule priant pour les pestiférés*, *peste de Fréjus du XV^{ème}*, Alte Pinakothek, Monaco.
- **figure 67** (BE 277): Michaël Sweerts, *Plague in an ancient city, Peste d'Athènes*, (Collection particulière, Londres), v. 1650, County Museum of Art, Los Angeles, USA.
- **figure 68** (BE 167): Etienne Parrocel, *Saint-François Régis priant pour la cessation de la peste*, XVIII^{ème} siècle, Musée des Beaux-Arts, Marseille, France .
- **figure 69** : (BE 128) Audran d'après Mignard, *La Peste d'Epire*, v. 1670, Graphische Sammlung Albertina, Vienne, Autriche.
- **figure 70** (BE 263 dét.) : Jean-Baptiste Duffaut, *Le Chevalier Roze à la Montée des Accoules*, 1911, Musée du Vieux-Marseille, Marseille, France (détail, CF figure 26 ou 27)
figure 70 bis (BE 263 dét.) : *idem*.

- **figure 71** (BE 177) : Louis Gallait, *La Peste à Tournai en 1092*, 1882, Musée des Beaux-Arts de Tournai, Belgique.
- **figure 72** (BE 503) : Felix Jenewein « *Pénitence* » in *La peste* (cycle), 1900-1905, Galerie F. Jenewein de Kutna Hora, Prague, Tchéquie.
- **figure 73** (BE 508) : Felix Jenewein, « *étude figurale* » in *La peste* (cycle), 1900-1905, Galerie F. Jenewein de Kutna Hora, Prague, Tchéquie.
- **figure 74** (BE 195) : Andrea Lanzani, *Vue du Lazaret de Milan pendant la peste de Milan en 1630*, XVII^{ème} siècle, Bibliothèque Ambrosiana, Milan, Italie.
- **figure 75** (BE 287 dét.) : Luca Giordano, *San Gennaro libera Napoli dalla peste*, XVII^{ème} siècle, Palazzo Reale, Naples, Italie (détail).
- **figure 76** (BE 194) : Gaspar de Crayer, *Saint-Charles Borromée donnant la sainte communion aux pestiférés ou la peste de Milan*, v. 1669, Musée de Nancy, France.
- **figure 77** (BE 194a dét.) : Gaspar de Crayer, *Saint-Charles Borromée donnant la sainte communion aux pestiférés ou la peste de Milan*, v. 1669, Musée de Nancy, France.
- **figure 78** (BE 292 dét.) : Januarius Zick , *Die Pest*, XVIII^{ème} siècle, Barockgalerie, Augsburg, Allemagne (détail).
- **figure 79** (BE 411) : Anonyme, peintre napolitain, *Le Triomphe de la Mort*, v. 1660, collection particulière, in *Art et Science médicale en Hongrie historique*, Vida Mária. 1994, Budapest, Hongrie.
- **figure 80** (BE 487) : Michel François Dandré Bardon, *Allégorie de la peste (à Marseille?)*, 1720, 1725-26?, Musée des Beaux Arts de Rouen, France.
- **figure 81** (BE 273) : Nicolas Poussin, *La Peste d'Asdod (ou d'Azoth) épisode biblique des Philistins*, 1630, Musée du Louvre, Paris, France.

- **figure 82** (BE 274): Nicolas Poussin, *La Peste d'Asdod (ou d'Azoth) épisode biblique des Philistins*, 1630, Musée du Louvre, Paris, France (détail).

- **figure 83** (BE 87) : Théodorus C. Van Schuer, *Scène de peste ou "Vue de l'hospice des pestiférés en 1682"*, v. 1682, Musée municipal, Leyde, Hollande.

- **figure 84** (BE 206 – 207a détail) : Michel Serre, *Vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France.
figure 84 bis (BE 206 – 207a détail) : *idem*.

- **figure 85** (BE 206 – 207a détail) : Michel Serre, *Vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste de 1720 à Marseille*, 1721, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France.

- **figure 86** (BE 36) : Paul Troger, *San Francesco Saverio et les pestiférés de Goa*, 1734, Ostreireichische Galerie, Vienne.

- **figure 87** (BE 76) : Jean-Baptiste Tiepolo, *Sainte Tècle libère Este de la peste*, Eglise S. Tecla, Este, Italie.

- **figure 88** (BE 258) : Paulin Guérin, *Le Chevalier Roze faisant inhumer les pestiférés à la Tourette*, 1826, Musée des Beaux-Arts de Marseille (réserve), France (détail).

- **figure 89** (BE 283) : A. Zanchi, *Apparition de la Vierge aux pestiférés*, 1666, Scuola Grande di San Rocco, Venise, Italie.

- **figure 90** (BE 348) : Jean Jalabert, *La peste de Thèbes ou Oedipe et la peste de Thèbes*, 1842, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France.
figure 90 bis (BE 348 det.) : *idem*.

- **figure 91** (BE 544) : Bergeret, *Scène de la peste à Venise*, 1882, Musée de Montargis, France.
figure 91 (BE 544 det.) : *idem*.

- **figure 92** (BE 223) : N. A. Monsiau, *Le Dévouement de Mgr de Belsunce durant la peste de Marseille en 1720*, 1814, Musée du Louvre, Paris, France.
- **figure 93** (BE 227) : François Gérard, *Monseigneur de Belsunce pendant la peste de 1720* ou *Allégorie de Marseille pestiférée*, 1825, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France.
- **figure 94** (BE 111) : Louis J. N. Duveau, *La Peste d'Elliant (Bretagne)*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, France.
- **figure 95** (BE 254) : Dominique Antoine JB. Magaud, *Scène de peste à Marseille*, v. 1865, Musée des Beaux -Arts de Marseille, Marseille, France (détail haut).
- **figure 96** (BE 255) : Dominique Antoine JB. Magaud, *Scène de peste à Marseille*, v. 1865, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, France (détail bas).
- **figure 97** (BE 514) : Victor Honoré Janssens, *Saint Charles Borromée priant la Vierge pour les pestiférés*, XVII^{ème} siècle, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- **figure 98** (BE 22) : Gandolfi, *La peste de Foligno*, XVII^{ème} siècle, Galerie Corsini, Rome, Italie.
- **figure 99** (BE 469) : Guillaume Guillon dit Lethière, *Saint-Louis visitant les pestiférés dans les plaines de Carthage*, 1822, Musée des Beaux - Arts de Bordeaux, France.
- **figure 100** (BE 501) : Felix Jenewein, *La peste (cycle) "Funéraille"*, 1900-1905, Galerie Nationale de Prague, Tchéquie.
- **figure 101** (BE 395) : Dominique Lagru, *La Peste*, 1952, Exposé en février 1967 à la Galerie l'Imagerie, Paris, collection particulière M.Mock, Paris, France.
- **figure 102** (BE 188) : Petro Berettino d'après Pietro da Cortone, *Saint-Charles Borromée intercédant pour les pestiférés, procession pour la cessation de la peste de 1650* (Eglise de San Carlo ai Catinari, Rome), XVII^{ème} siècle, Welcome Medical Historical Museum, Londres, Angleterre.

- **figure 103** (BE 515) : Simon Vouet, *Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés de Milan*, XVII^{ème} siècle, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Belgique.

- **figure 104** (BE 488) : Louis Licherie de Beury, *Saint-Louis soignant ses soldats atteints de la peste*, XVII^{ème} siècle, Musée des Beaux-Arts de Rouen, France.

- **figure 105** (BE 215 dét.) : Jean-Francois De Troy, *La peste dans la ville de Marseille en 1720, épisode de la Tourette* ou, *Le Chevalier Roze devant la Tourette*, 723 ou 1725. Musée des Beaux-Arts de Marseille (réserves), France.
figure 105 bis & 105 ter (BE 215 dét.) : *idem*.

- **figure 106** (BE 571) : Anonyme, *Allégorie de l'Ordre Jésuite*, 1617, Saint-Ignatius, Maison des Jésuites, Anvers, Belgique.

- **figure 107a** (BE 432 dét.) : Pierre Paul Rubens, *Le miracle de St-Ignace de Loyola*, XVII^{ème} siècle, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche (détail).
figure 107a bis (BE 432 dét.) : *idem*.

- **figure 107b** (BE 434 dét.) : Pierre Paul Rubens, *Saint-François de Paule priant pour les pestiférés peste de Fréjus du XV^{ème}*, Alte Pinakothek, Monaco (détail).
figure 107b bis (BE 434 dét.) : *idem*.

- **figure 107c** (BE 526 dét.) : Pierre Paul Rubens, *St François Xavier à Goa ou Le Miracle de St François Xavier*, XVII^{ème} siècle, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche (détail).
figure 107c bis (BE 526 dét.) : *idem*.

- **figure 108** (BE 358 dét.) : Jean-Louis David, *Saint-Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés*, 1780, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France (détail dessin).
figure 108 (BE 359 détail) : *idem*, (détail tableau).

- **figure 109** (BE 285 dét.) : A. Zanchi, *Venise dans la peste de 1630 : entre ciel et terre*, XVII^{ème} siècle, Scuola Grande di San Rocco, Venise, Italie (détail).

- **figure 110** (BE 505) : Benoît Lacou, *La peste à bord*, 2002, Planche originale, collection particulière D. Chevé, Marseille, France.
- **figure 111** (BE 565) : Martin Schaffner, *Dieu lançant les trois flèches*, 1510-1514, Nuremberg, Germanisches National Museum, Allemagne.
- **figure 112** (BE 141) : François Perrier, *Saint-Roch prie pour les pestiférés*, XVII^{ème} siècle, non localisé.
- **figure 113** (BE 162) : G. Cérini, *Saint-Charles Borromée prie pour faire cesser la peste*, 1630, Wellcome Historical Medical Museum, Londres, Angleterre.
- **figure 114** (BE 181) : Elie Delaunay, *Peste à Rome*, 1869, Musée d'Orsay, Paris, France.
figure 114 bis (BE 181 dét.)
- **figure 115** (BE 115) : Jean Baptiste Corneille (attr.), *Sainte Geneviève priant pour les pestiférés*, XVII^{ème} siècle, Nîmes, Musée des Beaux-Arts, France.
- **figure 116** (BE 572) : Hans Holbein, *La Mort et le Prêtre*, avt 1538, Graphische Sammlung der Albertina, Vienne, Autriche.
- **figure 117** (BE 522) : Matteo Picioni, gravure de Rouhier, *La mort et la peste*, XVII^{ème} siècle, non localisée.
- **figure 118** (BE 3) : Della Bella, *La peste, Milan 1630, "la mort arrive à cheval"*, XVII^{ème} siècle, eaux-forte, exposée au Musée des Beaux-Arts de Caen en 1998, in Viatte F. *Les dessins de Della Bella*, Ed. des Musées Nationaux, Paris, 1974, France.
- **figure 119** (BE 302) : Albrecht Dürer, *Epidémie de peste ou La Mort ou La Peste*, 1505, Musée Albertina, Vienne, Autriche.
- **figure 120** (BE 494) : Léo Schnug, *La peste à Guebwiller "la Mort et la Peste"*, 1904, illustration gouache in Spetz G. "Légendes d'Alsace" (2 vol, 1906 et 1910), France.

- **figure 121** (BE 184) : Jean Villemon, *Caricature de la Peste et du Choléra, dialogue sur l'extermination*, XX^{ème} siècle, collection personnelle, France.

- **figure 122** (BE 154) : Anonyme, *La peste en Mandchourie*, in *Petit Journal* 19 février 1911, Paris, France.

- **figure 123** (BE 425) : *Allégorie de la peste en squelette à la faux chevauchant une puce dans les airs*, Logo 1932, ouvrage, 2ème Conférence Internationale sur la peste, Paris, 7-12 Octobre 1931, Vogot Frères, Paris, France.

- **figure 124** (BE 176) : Arnold Böcklin, *La Peste*, oeuvre inachevée, 1898, Kunstmuseum, Bâle, Suisse.

- **figure 125** (BE 284) : Pietro Negri, *Venise en 1630 invoque ses patrons pour obtenir du Christ la libération de la peste*, San Marco, XVII^{ème} siècle, Venise, Italie.

- **figure 126** (BE 474) : Giovanni David, *Allegoria della peste a Venezia*, 1780, Philadelphia Museum of Art : Smithkline Beckman Corporation Fund, Philadelphia, USA.

- **figure 127** (BE 395 det.) : Dominique Lagru, *La Peste*, 1952, (exposée en février 1967 à la Galerie, l'Imagerie, Paris) Collection particulière, M.Mock, Paris, France.

- **figure 128** (BE 245) : Nicolitch, "*Détruisez les rats*", campagne de dératisation obligatoire XX^{ème} siècle, affiche Ville de Marseille, Service de santé, Archives, Marseille, France.

- **figure 129** (BE 558) : C. S. , couverture de l'ouvrage d'Albert Camus, *La peste*, 1961, (1947), Paris, Gallimard, France.

- **figure 130** (BE 502) : Felix Jenewein, "*Débauche*" in *La Peste* (cycle), 1900-1905, Galerie F. Jenewein de Kutna Hora, Prague, Tchéquie.

- **figure 131** (BE 504) : Felix Jenewein, "*Conciliation*" in *La Peste* (cycle), 1900-1905, Galerie F. Jenewein de Kutna Hora, Prague, Tchéquie.

- **figure 132** (BE 507) : Felix Jenewein, "*Eclatement infection*" in *La Peste* (cycle), 1900-1905, Galerie F. Jenewein de Kutna Hora, Prague, Tchéquie.

- **figure 133** (BE 506) : Felix Jenewein, "*Lapidation d'un médecin*" in *La Peste* (cycle), 1900-1905, Galerie F. Jenewein de Kutna Hora, Prague, Tchéquie.

- **figure 134** (BE 427) : Nicolas Poussin, *La Vision de Sainte Françoise Romaine*, v. 1657, Paris, Musée du Louvre, Paris, France.

- **figure 134a** (BE 427a détail) : Nicolas Poussin, *La Vision de Sainte Françoise Romaine*, v. 1657, Paris, Musée du Louvre, Paris, France.

- **figure 135** (BE 570) : Cesare Ripa, *Peste / Pestilentia : "Die Pest"*, 1750, *Historiae et Allegoriae* Augsburg, v. 1758 – 60, reprinted, New York : Dover, 1971, USA.

- **figure 136** (BE 192) : Willem De Haen, *La peste au siège de Nimègue, "Mortalitas"*, 1574, Musée Atlas van Stolk, Rotterdam, Hollande.

- **figure 137** (BE 298) : Le Perugin, *Saint-Sébastien*, début XVI^{ème} siècle, Musée du Louvre, Paris, France.

- **figure 138** (BE 561) : Jacopo Robusti, dit LeTintoret, *Saint-Roch en pèlerinage au lazaret d'Acquapendente*, 1549, Eglise San Rocco, Venise, Italie.

- **figure 139** (BE 134) : Paolo Caliari Véronèse, *Le christ arrêtant la peste à la prière de la vierge de Saint Jean-Baptiste, de Saint-Roch et de Saint-Sébastien*, XVII^{ème} siècle, Musée de Rouen, France.

- **figure 140** (BE 129) : Paul Pontius Rubens, *Saint-Roch et pestiférés*, XVII^{ème} siècle, Musée d'Histoire de la Médecine de Lyon, France.

- **figure 141** (BE 348) : Jean-Louis David, *Saint-Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés*, 1780, Musée des Beaux-Arts de Marseille, France.
- **figure 142** (BE 513) : Gaspar de Crayer, *Saint Roch entouré des saints Antoine, Sébastien Adrien et Charles Borromée, patrons des pestiférés*, XVII^{ème} siècle, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Belgique.
- **figure 143** (BE 185) : Jacques Ninet De Letin, *Saint-Louis mourant de la peste à Tunis*, XVII^{ème} siècle, Eglise Saint-Paul à Paris, France.
- **figure 144** (BE 102) : Sigismond Caula, *Saint-Charles Borromée donnant l'eucharistie aux pestiférés*, XVII^{ème} siècle, Galerie Estense, Modène, Italie.
- **figure 145** (BE 163) : Pierre Mignard, "*Bonus Pastor Animam Suam etc.*", *Saint-Charles Borromée, peste de Milan*, XVII^{ème} siècle, Welcome Historical Medical Museum, Londres, Angleterre.
- **figure 146** (BE 486) : Anicet Charles G. Lemonnier, *Saint Charles Borromée portant le viatique aux pestiférés de Milan ou La peste de Milan*, fin XVIII^{ème} siècle, Musée des Beaux-Arts de Rouen, France.
- **figure 147** (BE 226) : Jean Léon Gérôme, XIX^{ème} siècle, *Les pestiférés de Marseille et Mgr de Belsunce*, Eglise Saint-Séverin, Paris, France.
- **figure 148** (BE 214) : Michel Serre, *La peste à Marseille, épisode de la Tourette*, 1721, Musée Adger, Montpellier, France.
- **figure 148 bis** (BE 214) : *idem*.
- **figure 149** (BE 492 ou 261) : Anonyme, convoi de cadavres accompagnés des Echevins, des corbeaux, et du Chevalier Roze. "*Episode de la peste de 1720 à Marseille*", XIX^{ème} siècle, collection particulière, Marseille, France.
- **figure 150** (BE 304) : Antoine Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799*, Salon 1804, Paris, Musée du Louvre, Paris, France.

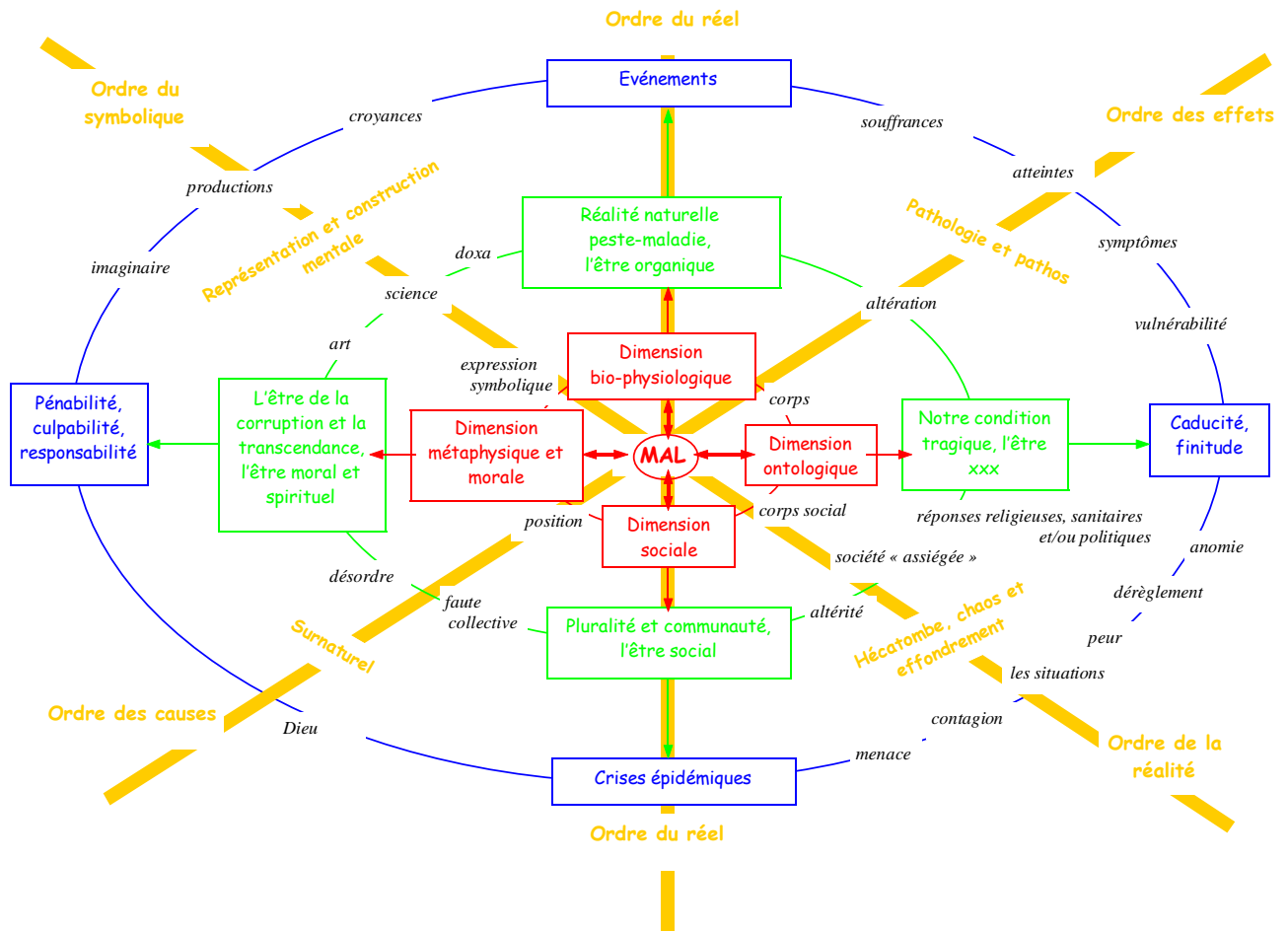
- **figure 151** (BE 518) : Pfeffel Jean-André & Heümann G. D. sculp., "*La Peste*", "*Pestis laqueus*", *illust. Psaume XCI, in Planche DLIX, p. 34. g, 34 du tome VII, vol. 4, Scheuchzer J. Jacques, "Physique Sacrée", ou Hist. Naturelle de la Bible, Amsterdam, P. Schenk & P. Mortier, 1732- 1737, Hollande.*

- **figure 152** (BE 520) : Pfeffel Jean-André & Fridrich I. A. sculp., "*La plaie des Ulcères, ou Les bubons pestilenciels*", *Genèse, Exode, chap. IX, vers 8. 9. 10. 11., Planche CXXXI, p. 52, b. 52 du tome II, vol I, in Scheuchzer J. Jacques, "Physique Sacrée", ou Hist. Naturelle de la Bible, Amsterdam, P. Schenk & P. Mortier, 1732- 1737, Hollande.*

- **figure 153** (BE 519) : Pfeffel Jean-André & Heümann G. D. sculp., "*Châtiments dénoncés aux Pécheurs*", *Deutéronome, chap. XXVIII, vers 21 22, Planche CCCLII, p. 69, d. 69 du tome IV, vol I, in Scheuchzer J. Jacques, "Physique Sacrée", ou Hist. Naturelle de la Bible, Amsterdam, P. Schenk & P. Mortier, 1732- 1737, Hollande.*

Annexes 2

SCHEMA de SYNTHESE



Annexes 3

Document sur les principales villes atteintes en liaison avec les représentations iconographiques : des corrélations

Un certain nombre d'œuvres présentent des liens directs et attestés avec des épidémies historiques localisées. Le titre de l'œuvre, la documentation d'histoire de l'art à ce sujet, si elle existe et quand elle nous est connue, le contenu iconique parfois (architecture de la ville reconnaissable par exemple) laissent supposer des liens effectifs avec des pestes réelles.

Que ces œuvres soient d'ordre allégorique ou réaliste n'est pas ici un critère pertinent, dès lors que nous voulions mettre en évidence la présence ou non de relations effectives entre production artistique d'une œuvre de peste et constat d'une épidémie réelle.

Les corrélations n'ont pas d'autre prétention qu'informatrice, dans la mesure où, pour les raisons que nous avons données dans notre méthodologie et la constitution de notre corpus, il ne saurait être question d'inférer quelque apport théorique que ce soit à partir de cette donnée ; par sa nature même, la production artistique ne peut être quantifiée de façon sérieuse et suffisamment fiable pour en déduire des remarques fondées sur la corrélation effective entre peste réelle historique localisée et scène de peste picturale prétendant représenter cette réalité.

Néanmoins, ces corrélations lorsqu'elles sont possibles et suffisamment probantes ne sont pas anecdotiques. Elles informent sur le poids de la réalité épidémique dans les représentations de l'épidémie, sur une forme d'expression de l'impact épidémique et sa nature comme son intensité, elles renseignent aussi sur la dynamique artistique et les commandes dans des cités où la peste a sévi.

Nous avons donc retenu un certain nombre de villes que nous avons regroupé géographiquement et par siècle.

Ces villes ont été choisies en raison de la précision des titres des œuvres qui les mentionnaient et de la documentation les concernant.

Les dates ont été précisées et vérifiées d'après J. –N. Biraben, 1975, essentiellement ainsi que d'après Kohn G. C., *in Encyclopedia of Plague and pestilence, from Ancient Times to the Present*, 2001 (1995).

Lorsque les titres et les documents ne renseignaient que sur le siècle, nous avons indiqué : « dates non précises ».

Nous avons reporté sur un tableau Excel (CF annexe 5), par pays, ces villes, et nous avons mentionné par années la présence de peste (par le code 1).

A - Italie :

Venise : 1348 ; les XVI^{ème} et XVII^{ème} : 1575 – 1577 ; 1630 - 1631.

Rome : 590 ; 1348 ; le XVI^{ème} et le XVII^{ème} : 1656.

Naples : le XVI^{ème} et le XVII^{ème} : 1646, 1656.

Milan : le XVI^{ème} et le XVII^{ème} : 1576 ; 1630.

Bologne : le XVI^{ème} et le XVII^{ème} dates non précises

Sienne : 1348 ; le XVI^{ème} et le XVII^{ème} dates non précises

Florence : 1348 ; le XVI^{ème} et le XVII^{ème} dates non précises

Gênes : 1348.

Palerme : de la peste noire au début du XVIII^{ème} siècle, les épidémies se succèdent.

Este : introuvable

B - France :

Marseille : 1348 ; en 1497 aucune épidémie attestée alors que l'œuvre de Lieferinx la mentionne ; 1720.

Avignon : épidémies de Provence, marseillaise.

Fréjus : introuvable.

Paris : 1920.

Lyon : 1628 (1627 à 1631)

Bordeaux : 1585 ; 1603 (1603 à 1607).

Montpellier : 1628 : non ; 1629 et 1630.

La Bretagne (Elliant) : oui, fréquentes (pour la Bretagne voir tableau Cherbourg, Nantes et Rennes)

Gwebwiller en Alsace : oui (pour l'Alsace voir tableau Strasbourg)

Tournai : non documenté

C - Angleterre :

Londres : 1603 ; 1665 ;

Autres ???? (voir tableau périodes de fortes épidémies surlignées en rouge)

D – Europe du Nord (Benelux, Allemagne) et Europe de l'Est :

Nimègue : 1574 : non ; 1635.

Anvers : 1603

Vienne : 1349 ; 1679.

Cologne : ? pas dans les dates mentionnées par les oeuvres

Leyde : ? pas dans les dates mentionnées par les oeuvres

Genève : 1530.

Moscou : 1771.

Prague : les oeuvres datent du XX^{ème} siècle, mais pestes précédentes

D – Espagne et péninsule ibérique:

Toute l'Espagne,

de 1596 à 1602 (selon Benassar) : Burgos, Grenade, Madrid, Séville, Valence, Valladolid et pour le Portugal Lisbonne et Porto ;

de 1648 – 1652 : Barcelone, Burgos, Séville, Valence et Valladolid.

Barcelone : 1598 (non)

Valladolid : 1598

Madrid : rien de spécifique

Lisbonne : au XVII^{ème}, mal documenté.

Que peut-on en déduire ?

- D'une part, des corrélations existent, particulièrement en Italie, en France. Les artistes qui ont identifié leurs œuvres avec précision (localisation et date) renvoient effectivement à des données historiques précises.
- D'autre part, ce constat est loin d'être suffisant pour que l'on affirme que ce sont les épidémies réelles qui sont représentées, ou que ce sont elles qui ont suscité les représentations, dans les cas où il y a corrélation. En effet, nous avons vu que l'imaginaire de la peste et son caractère sur déterminé au plan symbolique prennent le pas dans l'élaboration des images.

- Par ailleurs, l'Espagne, très atteinte par les vagues épidémiques, ne présente que très peu de représentations de peste, nous l'avons vu. Ainsi, lorsque Goya peint la peste, il choisi de représenter un lazaret de pestiférés, non localisé en Espagne précisément.
- Pour autant, ces corrélations qui, comme fréquemment dans la démarche anthropologique ne sauraient entraîner aucune causalité (peste \Rightarrow œuvre), ont un intérêt double : non seulement elles permettent de vérifier la correspondance pour certaines œuvres avec le vécu et les événements historiques, mais elles permettent aussi de mettre en évidence l'absence de lien causal de nature à entraîner une production artistique directement liée aux pestes réelles.
- Si les œuvres de peste ont été classées comme appartenant au Grand Genre historique et religieux, en France et en Italie notamment, c'est à leur sujet qu'elles le doivent, et non à la réalité historique. Elles restent, et c'est tant mieux, des œuvres d'art et non des documents illustratifs.