

Donner un visage au mal

Les représentations de la peste dans les arts en Europe, des temps modernes à la fin du XIX^e siècle

Tancrède HERTZOG

École pratique des hautes études, Paris, France

Dans les arts, le sujet de la peste – de loin la maladie la plus représentée par les artistes au cours de l’histoire – a longtemps été délaissé par les chercheurs malgré la richesse du matériel iconographique produit en Europe occidentale. Il a d’abord attiré l’attention d’historiens locaux s’intéressant aux épisodes de peste ayant affecté leurs villes et n’a fait l’objet d’études poussées d’histoire de l’art qu’à partir des années 1980, en particulier à la suite d’une exposition fondatrice sur le sujet, organisée à Venise en 1980¹. À partir de cette époque et jusqu’aux années 2000 – une période où les études iconographiques connurent un large essor –, le sujet a été plus largement traité, grâce à des repérages extensifs d’œuvres liées à la peste, notamment avec les travaux de Christine M. Boeckl, Louise Marshall et la thèse de Dominique Aicardi-Chevé². Il est donc possible d’offrir un panorama assez complet de l’évolution de l’image de la peste et de ses implications depuis le XIV^e siècle, même si des études exhaustives font encore défaut pour la France ou l’Espagne par exemple, contrairement à l’Italie et aux Flandres.

La thématique des représentations artistiques de la peste peut être entendue de deux manières. D’une part, il est possible d’étudier les représentations de la maladie en tant que telle (soit la façon dont le fléau est dépeint par les artistes selon les époques et les lieux), de l’autre, une seconde voie consiste à s’intéresser aux conséquences des épidémies de peste sur la production artis-

1 Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti 1980. Avant cette date, il faut néanmoins citer l’étude fondatrice de Henri H. Mollaret et Jacqueline Brossolet, parue en 1965 : Mollaret et Brossolet 1965, p. 3-112.

2 Boeckl 1990 ; Marshall, 1990 ; Aicardi-Chevé 2003.

La représentation clinique de la peste bubonique fait son entrée dans l'art à la même époque, par le biais de certains épisodes hagiographiques qui mettent en scène l'action protectrice de ces saints personnages¹¹ : ainsi, dans *Saint Sébastien intercédant pour la fin de la peste à Pavie*, panneau d'autel peint par Josse Lieferinxe à Marseille vers 1498 (Baltimore, The Walters Art Museum), c'est à travers un épisode de la vie de Sébastien qu'on représente, au premier plan, l'enterrement des victimes de la peste (figure 1). Cette scène de l'enterrement agit comme un *memento mori* : la peste sert à mettre l'accent sur l'importance de la préparation à une mort chrétienne (« la bonne mort »), qui est une constante de la piété d'après la peste noire. Dans cette scène, un des assistants à l'enterrement tombe à terre et porte la main droite à sa gorge de manière théâtrale. Il est atteint par la peste bubonique, ce qu'indique le bubon cervical rouge présent sur son cou¹².



Fig. 1 : Josse Lieferinxe, *Saint Sébastien intercédant pour la fin de la peste à Pavie*, 1498, huile sur panneau, 81,8 x 55,4 cm, Baltimore, The Walters Art Museum. Source : Wikimedia Commons en coopération avec The Walters Art Museum, licence CC BY-SA 3.0.

11 Une des images considérées comme une des plus anciennes représentations de la peste bubonique et remontant à 1411 s'observe dans la Bible de Toggenburg, produite en Suisse (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms 78 E 1, fol. 80 verso) : l'enluminure représente la Sixième plaie d'Égypte, décrite dans l'Exode, 9 : 8-12. Cette image, reproduite dans de nombreux ouvrages comme une représentation de la peste bubonique, est, en réalité, une simple illustration des furoncles dont Dieu, par l'intermédiaire de Moïse, affligea les hommes pour les punir. Qui plus est, cette enluminure illustre un texte écrit au XIII^e siècle, c'est-à-dire bien avant la réapparition de la peste en Occident. Pour les images erronément considérées comme des illustrations de la peste au XIV^e et au XV^e siècles, voir : Jones, Nevell 2017.

12 Katz 2006-2007, p. 59-82.

La mise en place d'une iconographie propre aux épidémies à la Renaissance : Raphaël et le Concile de Trente

Le xvi^e siècle constitue une étape fondamentale de la formation d'un topos de l'image de la peste. Une œuvre en particulier revêt une importance capitale dans cette genèse : la gravure de Marcantonio Raimondi représentant *La peste en Phrygie*, exécutée d'après un dessin de Raphaël composé vers 1512 (figure 2¹⁴). Raphaël a représenté un épisode tiré du troisième livre de l'Énéide, où Virgile décrit la peste qui frappe les Troyens réfugiés en Crète, là où ils tentent de fonder une nouvelle cité, baptisée Pergamea.

Pour la première fois, les effets de la peste sur un groupe d'humains deviennent le sujet principal d'une œuvre d'art – dans le dessin et sa gravure, la figuration de la peste se voit même conférer plus d'importance que la scène du rêve d'Énée, reléguée dans une cellule à l'arrière-plan, à gauche de l'image. Pour la première fois également, la représentation de la peste trouve place dans une œuvre à sujet séculaire et non pas dans une image dévotionnelle.



Fig. 2 : Raphaël (dessinateur du modèle), Marcantonio Raimondi (graveur), *La peste en Phrygie*, vers 1512, estampe.
Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Dans ce dessin gravé, Raphaël fixe plusieurs scènes qui deviendront des *topoi* de l'iconographie de la peste en Europe pour les siècles à venir. Il met au point, en particulier, le groupe extrêmement pathétique qui apparaît au premier plan à droite avec la mère morte dont le petit enfant, encore en vie, touche le sein pour tenter de se nourrir. L'allaitement étant généralement entendu

14 Boeckl, 2000, p. 92-96.

qui explique le goût pour ce genre de sujet érudit, où la référence à l'antique trouve un écho dans l'actualité la plus brûlante.



Fig. 3 : Nicolas Poussin, La Peste d'Asdod dit les Philistins frappés de la Peste, Paris, musée du Louvre. Source : © musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier.

C'est, néanmoins, principalement dans l'imagerie religieuse que l'image de la peste va prendre son essor et se renouveler à la fin du xvi^e siècle : la production d'ex-voto mettant en scène des intercesseurs intervenant pour demander la fin de la peste à Dieu, à la Vierge ou au Christ augmente significativement après le Concile de Trente. Celui-ci s'achève en 1563 et inaugure le programme théologico-politique de la Contre-Réforme, promu par l'Église catholique pour lutter contre le protestantisme. Alors que l'Église tente de se rapprocher des fidèles, des personnages historiques récents sont institués comme nouveaux intercesseurs contre la peste. C'est le cas, en particulier, de Charles Borromée (1538-1584), cardinal et archevêque de Milan, célèbre pour l'aide qu'il a procuré aux Milanais lors de la peste de 1578 et qui a été rapidement canonisé après sa mort (dès 1610) : cette figure réelle, qui fut proche de la papauté, donne l'image d'une Église catholique et d'un clergé actifs pour protéger leurs ouailles¹⁷.

C'est ce que donne à voir une toile peinte par le flamand Jacob Jordaens en 1655 pour une église d'Anvers (Anvers, église Saint-Jacques), où le spectateur découvre saint Charles Borromée, dans ses atours de cardinal, intercédant auprès de la Vierge en faveur des pestiférés (figure. 4). Ce tableau constitue un bon exemple de la composition canonique des tableaux d'église post-tridentins

¹⁷ Boeckl 2000, p. 108.

dédiés à la peste. L'image y est généralement structurée en trois registres : les pestiférés sont amassés au registre inférieur, le saint intercesseur est figuré au registre intermédiaire et, en partie supérieure, dans le registre céleste, on reconnaît la divinité implorée pour faire cesser la peste – généralement la Vierge et/ou le Christ.



Fig. 4 : Jacob Jordaens, *Saint Charles Borromée portant assistance aux pestiférés de Milan*, 1655, huile sur toile, Anvers, église Sainte-Jacques. Source : Institut Royal du Patrimoine Artistique, CC-BY KIK-IRPA, Bruxelles, G004540, Jean-Luc Elias.

Au registre inférieur de ce tableau de Jordaens, on retrouve le groupe de la femme morte avec son enfant (le tableau est de plus de vingt ans postérieur à *La peste d'Asdod* de Poussin), une autre femme qui tente de sauver cet enfant, un homme mort ainsi qu'un agneau (qui représente l'innocence mais aussi la destruction du moyen de subsistance qu'est le bétail par la maladie). Ces quelques personnages morts, entassés dans la partie inférieure du tableau, fonctionnent comme une synecdoque (la partie pour le tout) : on retrouve les deux sexes (un homme et une femme), un enfant qui va mourir, une personne saine. Ces individus de sexe et d'âge différents valent comme représentation de toute la communauté terrassée par l'épidémie.

À côté des ex-voto, dont la fonction ne change pas, la production de tableaux religieux plus narratifs, montrant l'action concrète des saints pour secourir les populations pendant les épidémies de peste augmente significativement à partir de la fin du xvr^e siècle. C'est une nouvelle typologie d'œuvres. Ces images sont utilisées pour montrer au fidèle le respect des sept sacrements

émaciée, au teint jaunâtre, les cheveux en bataille, vêtue de haillons qui laissent voir ses seins flasques et pendants. Dans la première version, elle est accompagnée d'un loup, dans l'autre elle tient un fouet à plusieurs lanières dans sa main. Sa tête est censée être entourée de nuages miasmatiques, sous forme de nuées noires.

Un précédent annonçant l'allégorie de Ripa semble se retrouver dans une œuvre antérieure de plus de cinquante ans à la publication de *l'Iconologie* : dans la grande toile intitulée *Saint Roch guérissant les pestiférés* ornant l'église San Rocco de Venise (1549), Tintoret a représenté, sur la droite de la composition, une vieille femme qui ressemble en de nombreux points à l'allégorie décrite plus tard par Ripa (figure 5).



Fig. 5 : Tintoret, *Saint Roch guérissant les pestiférés*, 1549, huile sur toile, Venise, église San Rocco. Source : Wikimedia Commons, Didier Descouens, licence CC-BY.

Émaciée, décharnée, les cheveux blancs mal coiffés, son anatomie est bien plus visible que celle des autres femmes dépeintes dans le tableau. Ses bras sont nus, son décolleté prononcé et ses seins, bien que non dénudés, semblent flasques (par contraste avec la poitrine de la jeune fille qu'elle soutient). Son regard est comme nié : ses yeux sont voilés par une ombre noire, dissimulés au spectateur. Et, surtout, contrairement aux autres personnages affligés par la peste, représentés un peu partout dans la scène, cette vieille femme est la seule à avoir une carnation au teint verdâtre et maladif, ce qui la démarque nettement des autres. Tintoret l'a figurée pendant qu'elle soulève une plantureuse jeune femme sur le point de succomber à la peste (elle semble s'évanouir alors qu'un bubon rouge au-dessus de son sein l'afflige). Mais la vieille femme se détourne de l'action qu'elle accomplit, observant plutôt saint Roch en train de guérir miraculeusement un pestiféré au milieu de la scène - comme si elle s'apercevait soudain qu'elle, la Peste, allait bientôt être défaite. Cette figure tout à fait à part dans la toile du Tintoret a été, jusqu'ici, interprétée comme une représentation de la charité, à l'instar du vieil homme aidant un jeune malade



Fig. 6 : Giusto Le Court, *Le maître-autel*, 1670-1679, marbre de Carrare, Venise, Basilique Santa Maria della Salute.
Source : Wikimedia Commons, Didier Descouens, licence CC-BY.



Fig 7 : Micco Spadaro, *La place du Mercatello à Naples pendant la peste de 1656*, vers 1656, huile sur toile, Naples, musée national San Martino, Source : Alamy Banque d'images.

comportements types de la population confinée de force lors d'une épidémie de peste (figure 7).

La scène est campée juste à l'extérieur des murs de la ville (on voit deux des portes d'accès à la cité), sur une place où les autorités regroupaient les

À Gênes, l'année suivante, un artiste - peut-être Domenico Fiasella - peint une vaste vue de la cité (Gênes, Fondazione Franzoni) dans une veine semblable à celle de Micco Spadaro, mais qui mêle clairement le registre descriptif et le registre allégorique (figure 8²⁸).



Fig 8 : Domenico Fiasella, *La peste a Genova*, 1657, huile sur toile. Source : © Fondazione Franzoni ETS Photographic Archive – Gênes.

Sa vue d'un quartier de Gênes pendant l'épidémie condense, comme chez Spadaro à Naples, toutes les réactions possibles de la population face à la peste, dans une grande confusion de scènes, et les actions ordonnées pour l'endiguer. Comme chez le Napolitain, on reconnaît, dans la foule, des nobles donnant l'ordre aux *monatti* d'ôter les cadavres et on retrouve le motif classique de l'enfant tentant de se nourrir au sein de sa mère morte. Plus intéressant, le peintre introduit aussi un épisode dûment documenté : à l'arrière-plan, sur la gauche, un bateau en flammes s'éloigne du port de la ville, dominé par la tour bien reconnaissable du phare de la *Lanterna*. Pour se débarrasser d'une partie des cadavres en décomposition, les autorités génoises avaient réellement fait entasser des dizaines de corps dans un navire sans équipage auquel on avait mis feu et qu'on avait laissé dériver sur la mer²⁹.

le non-respect du chômage par l'administration publique lors de certaines fêtes religieuses. Voir notamment : Galasso 1982, p. 41 ; Alfano, Barbato, Mazzucchi 2000 ; Sisto 2014, p. 85-97.

28 Ce tableau est commenté dans : Parodi 2011, p. 18-20.

29 Casoni 1831, p. 71.



Fig. 9 : Michel Serre, *La peste de Marseille : épisode de la Tourette*, 1720, huile sur toile encadrée, XVIII^e s. Objet classé monument historique en 2005. Source : collection du musée Atger de la faculté de médecine de l'Université de Montpellier, © Université de Montpellier.

Le chevalier Nicolas Roze avait été nommé par la municipalité marseillaise commissaire-général du quartier de Rive neuve et chef d'une des quatre escouades chargées de déblayer les rues des cadavres, tâche qu'il accomplit avec une remarquable efficacité. Ce personnage représente l'action publique mise en place pour enrayer la maladie. Et plutôt qu'un saint intercesseur, c'est sous la forme concrète de l'évêque de Marseille du temps, Monseigneur de Belsunce, qu'est représentée l'action religieuse de réconfort des malades : le prélat est au centre de la composition dans la *Vue du Cours* de Serre et dans les gravures de Rigaud, en train d'assister les pestiférés en compagnie d'autres membres du clergé³⁶. Pour la première fois, les remèdes temporels prennent autant de place que les remèdes spirituels, jusqu'ici prépondérants dans les images.

Malgré leurs nouveautés, ces tableaux et ces gravures marseillaises continuent de condenser deux temporalités bien distinctes : le moment où la peste sévit, avec les malades qui succombent dans la ville coupée du reste du monde, et le moment où, passé le pic épidémique, les autorités procèdent au nettoyage des rues et à l'enterrement des victimes – en recourant notamment à l'aide de forçats. Dans les toiles de Serre et les gravures de Rigaud représentant l'Hôtel de Ville et le Cours, on retrouve également les motifs dramatiques traditionnels de l'imagerie de la peste, empruntés à un lexique

³⁶ Homet 1987, p. 82 ; Bertrand 2020.

Une fois les mouvements du romantisme et du néoclassicisme éteints, la peste ne constitue plus que très occasionnellement un sujet traité par les artistes après les années 1860. Une dernière résurgence de l'intérêt pour la maladie a néanmoins lieu au cours de la décennie 1890 : en 1894, Alexandre Yersin découvre le bacille de la peste et plusieurs artistes s'intéressent alors au sujet. C'est le cas du peintre symboliste suisse Arnold Böcklin, qui avait été atteint du choléra en 1855, à Rome. Il exécute, à la toute fin de sa vie, trois œuvres à thème cataclysmique : *La guerre*, *Le choléra* et *La peste*⁴⁴. Dans *La peste* (1898, Bâle, Kunstmuseum), la Mort avec sa faux chevauche une sorte de dragon qui répand la peste sous la forme d'un nuage nauséabond (figure 10). Ce nuage véhicule encore la vieille théorie miasmatique de la transmission de la peste, pourtant invalidée par Yersin en 1894⁴⁵. De même, on retrouve l'utilisation d'une synecdoque visuelle pour montrer le fait que la peste touche toute l'humanité sans distinction : les victimes sont un vieil homme, une mère et sa fille. Ce tableau de style moderne peint par un artiste non classiciste réadapte donc des éléments traditionnels de la figuration de la peste, montrant la prégnance d'une tradition iconographique depuis longtemps solidement ancrée en Occident.



Fig. 10 : Arnold Böcklin, *La peste*, 1898, tempéra sur panneau, Musée d'art de Bâle, dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Office fédéral de la culture, Berne 1902, domaine public. Source Kunstmuseum Basel, Sammlung Online <https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1121> (27 octobre 2024)

⁴⁴ Andree 1998, p. 534.

⁴⁵ Pour exécuter ce tableau, Böcklin a repris la composition d'un dessin exécuté en 1876 et représentant *Le choléra* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) qu'il voulait ensuite traduire en peinture, projet qu'il ne réalisa finalement pas : dans ce dessin, on retrouve la mort chevauchant un dragon ailé, comme dans *La peste*. Encore une fois, pour figurer deux maladies bien distinctes les expédients visuels sont les mêmes.