

## Approche iconologique des pandémies d'hier et d'aujourd'hui

CÉCILE BERTIN-ELISABETH

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

EHIC, UNIVERSITÉ DE LIMOGES

cecile.bertin@unilim.fr

*L'art ne reproduit pas le visible, il le rend visible*

*Paul Klee*

*La poésie, la littérature, l'art même, c'est l'expérience comme telle de la mort, du deuil, de la pire des pertes, celle qui ne laisse que des cendres,*

*des mots incinérés sans sépulture*

*Jacques Derrida*

1. Toutes les sociétés humaines ont leur façon de s'exprimer artistiquement et ne sauraient s'en passer ; et cependant l'art ne nourrit pas ou ne soigne pas – *stricto sensu* – les corps. Ars renvoie au savoir-faire sans pour autant être une technique commune « utile<sup>1</sup> » qui permettrait par exemple de construire les murs d'une cité... Alors, « à quoi sert l'art<sup>2</sup> » ? Serait-ce un simple luxe superfétatoire ? Platon souhaitait d'ailleurs une cité sans poètes, sans prédominance des émotions, considérant que l'art en tant qu'imitation du réel (et non réel en soi...) ne devait pas être valorisé.
2. Représentation des choses sensibles sans être le réel (ou justement en étant le réel autrement), l'art évoque certaines valeurs, et transcrit des mentalités et ne peut, dès lors, être dissocié d'une époque, d'un espace et de ses idéologies. L'art est donc mémoire et renvoie aussi assurément à des sensations et des sensibilités. Empreintes de nos histoires individuelles et collectives (Ginzburg, 1989), il est une façon de communiquer nos émotions, parfois de les sublimer. D'aucuns, à l'instar d'André Malraux, considèrent que

1 Rappelons à cet égard l'étymologie grecque : *technê*.

2 Pour la fonction des images, se reporter par exemple au bel ouvrage de Maurice Daumas (2000).

cette fonction ontologique de l'art nous permettrait d'atteindre notre essentialité.

3. En cette période de crise sanitaire liée au développement d'une nouvelle pandémie, que nous dit l'art de nos interrogations et de nos craintes pour nos sociétés malades ? L'art est communément pensé comme la recherche du Beau et pourtant, lorsque pèse la maladie qui rend « le ciel bas et lourd comme un couvercle » (Baudelaire, 1857 ; *Spleen LXXVIII*), n'en vient-on pas à représenter, entre autres « fleurs du mal », souffrances et peurs ? Retrouve-t-on par conséquent, selon les époques, les mêmes schèmes de représentation, les mêmes symboles issus de nos imaginaires et le même rapport à l'altérité – car la maladie est souvent conçue comme venue de l'Autre... ? En fonction des pandémies qui frappent notre humanité, notre fragilité rendue criante nous invite à appréhender la fonction socio-mentale de l'art et ses liens avec les pouvoirs, qu'ils soient religieux ou socio-politiques. On s'en tiendra dans cette présentation introductive à une approche des arts plastiques selon une vision diachronique, allant du moyen âge jusqu'à la crise sanitaire actuelle de la Covid-19, en nous fondant sur des exemples iconologiques tirés des aires francophones et hispanophones.
4. Si l'on considère que toute pandémie a pour le moins un impact sociétal, démographique et culturel, s'interroger quant aux représentations iconographiques des crises épidémiques s'inscrit dans une démarche réunissant diverses sciences humaines (et sociales). C'est ainsi qu'une spécialiste de communication comme Laura Rachel Dubos qualifie les artistes de « *sis-mographes les plus sensibles de leur époque* » (2021), alors que l'historien Jean Delumeau<sup>3</sup> s'intéressant aux mentalités de l'Occident moderne nous invite à réfléchir à la portée des « *images de cauchemar* » (Delumeau, 1978 ; 138) et aux « *corps assiégés* » (Delumeau, 1978 ; 145) par ces catastrophes épidémiques, dont la peste a sans aucun doute constitué un modèle central quant à la représentation du Mal et de la Mort. En somme, quelles sont les réponses données par l'art en temps de crise sanitaire<sup>4</sup> ? Et peut-on envisa-

3 Jean Delumeau a notamment occupé au Collège de France la chaire de l'histoire des mentalités religieuses de l'Occident moderne.

4 Pour les études anthropologiques récentes en lien avec les maladies, se reporter par exemple à Marc Augé (1979) ; François Laplantine, « 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 (dir.), 1989 ; 297-318 et Bulst et Delort (éds.), 1986.

ger une mise en écho « transhistorique » des dynamiques symboliques et iconologiques ?

5. Vous avez dit Covid ?
6. En guise d'introduction visuelle, on retiendra la [photographie](#), prise en Côte d'Ivoire au début de l'année 2021 par Action de sensibilisation et d'hygiène à Chiépo (sud de la Côte d'Ivoire). Port du masque, lavage soigneux des mains (sous un ciel africain étonnamment gris<sup>5</sup>)... Ces gestes qui sont désormais notre quotidien avec la crise du Covid... concernent en fait... une autre pandémie... si souvent oubliée de nos jours dans les pays riches... Il s'agit de la maladie de Hansen, plus communément connue comme la lèpre, dont le bacille se transmet d'homme à homme, mais qui, autre résonance avec le Covid, serait venu d'un animal<sup>6</sup>. Cette maladie toujours pandémique en Afrique, en Asie et en Amérique du Sud n'a commencé à être réellement soignée qu'à partir du XX<sup>e</sup> siècle, et ce grâce à une chimiste afro-américaine : Alice Augusta Ball<sup>7</sup>. Selon l'OMS, on compte à l'heure actuelle 2,8 millions de lépreux dans le monde, sans parler des porteurs asymptomatiques qui peuvent le demeurer entre 5, 10, voire 20 ans<sup>8</sup>.
7. Une pandémie peut en effet en cacher une autre ; une pandémie peut en suivre une autre ou lui être contemporaine. Si cette photographie récente véhicule des invariants de réponses propres à pour le moins deux crises sanitaires, pourquoi toutes les représentations iconologiques ne véhiculeraient-elles pas, au fil du temps, des schèmes similaires collectifs, des « hétérochronies » (Didi-Huberman, 2002 ; 61), pour dire le « visible » et l'invisible des crises pandémiques ainsi que leurs stéréotypies (soit la récurrence de mêmes motifs figuratifs), que d'aucuns pourraient de prime abord interpréter comme des anachronismes ou des témoignages frappés au sceau de leur seule individualité ?

5 Ce ciel peut alors faire écho à ceux des œuvres iconographiques qui renvoient ainsi à la menace divine et cherchent à rendre compte de la lourdeur de l'atmosphère épidémique...

6 Peut-être le tatou. La Covid-19 est aussi en effet une zoonose, soit une maladie transmise à l'homme par des animaux : pangolin, chauve-souris ?

7 Laquelle proposa d'utiliser de l'huile de chaulmoogra.

8 L'institut Pasteur explique : « La lèpre est une maladie chronique d'origine bactérienne. Elle fait partie des maladies tropicales négligées. Malgré l'existence d'un traitement efficace, des milliers de nouveaux cas sont recensés chaque année. La lèpre reste un problème de santé public majeur pour plusieurs pays d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine » (Institut Pasteur, 2019).

8. On considérera pour notre part que l'on aborde le monde phénoménal à partir de codes et que ceux-ci sont véhiculés par les artistes, quelles que soient les approches : religieuses ou non, réaliste ou non, etc. Cela revient à donner une place à une certaine forme de « pré-construction » qui pourra être réactivée par tel ou tel artiste en période pandémique. Les représentations, en tant que perceptions, sont des interprétations et des constructions qui ne sauraient naître du vide... Entre héritages esthétiques ayant forgé notre regard au cours des siècles et adaptations liées aux contingences d'une époque, une perspective anthropologique (Chevé et Signoli, 2008 ; 11 – encore une fois l'apport des sciences humaines s'avère nécessaire...) permet assurément de mieux comprendre la communauté des représentations et perceptions épidémiques.

## **1. Peste et grandes pandémies**

---

### 1.1. PANDÉMIE DES ORIGINES ? LA LÈPRE

9. Si l'on part du postulat que les pandémies ont, de façon globale, les mêmes expressions et conséquences – désordres pathologiques et socio-économiques, morts et peurs –, rechercher un possible champ « sémantique » iconologique pandémique récurrent, en somme des survivances, semble faire sens. C'est pourquoi on s'efforcera de démontrer combien la crise mondiale actuelle de la Covid-19 induit une « réactivation » de schèmes représentationnels anciens issus de diverses pandémies antérieures.
10. Le rapport au Mal est indéniablement un questionnement récurrent en période de pandémies. Déjà dans la *Bible*, la lèpre<sup>9</sup> était présentée comme un châtiment divin (Delumeau, 1978 ; 180) qui convoquait les notions de pureté et d'impureté<sup>10</sup> (Lévitique, 13, 2-3). Cette maladie qui déforme les corps et provoque de terribles lésions a assurément marqué les représentations religieuses en Occident, ayant été miraculeusement soignée
- 9 On aurait pu aussi traiter de la variole, encore appelée petite vérole qui décima les Amérindiens lors de l'arrivée des Espagnols au « Nouveau » monde, du choléra qui marqua tant le XIX<sup>e</sup> siècle en France, de la grippe espagnole qui tua près de 50 millions de personnes à la fin de la première guerre mondiale, etc., mais les limites de cette présentation ne le permettent pas.
- 10 Le *Lévitique* indique clairement la mise à l'écart de celui qui aura une tache ou un bouton ressemblant à une plaie de lèpre et qui est dès lors considéré comme impur.

par le Christ<sup>11</sup> (Saint Marc, 1, 40-45) ou un saint comme saint Martin<sup>12</sup>, qui, à l'instar du Christ, guérit les malades et ressuscite les morts. En guérissant un lépreux, le Christ le purifie et lui permet la réintégration dans le corps social et, de la même façon, en embrassant un lépreux<sup>13</sup>, saint Martin le réhabilite auprès de la communauté (Lorincz, 2001). Car la lèpre, vue comme honteuse à l'instar de la plupart des maladies pandémiques, entraîne stigmatisation et exclusion.

11. Le lépreux est longtemps hors la ville, hors la loi... jusqu'à la mise en place de politiques d'aide que l'iconographie médiévale met en exergue comme dans le *Speculum Historiale*<sup>14</sup> (XIII<sup>e</sup> siècle) du dominicain Vincent de Beauvais, qui propose, entre autres, une représentation d'asile pour lépreux.

Voir illustration : *Speculum Historiale* (XIII<sup>e</sup> siècle), de Vincent de Beauvais.

12. L'art, miroir de l'histoire, évoque donc divers aspects : les stigmates de la maladie sur un corps qui doit s'aider de béquilles, la crécelle annonçant le passage des malades pour éviter la contagion et la réponse socio-politique face à cette pandémie avec un solide édifice rappelant le développement des lazarets, preuve que suite à la première croisade (XII<sup>e</sup> siècle), le nombre des lépreux, de toutes conditions sociales, augmenta jusqu'à constituer un vrai problème sociétal et ce jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle en Europe. Et quand une pandémie s'installe à court ou à long terme, point étonnant que l'on en propose diverses représentations.
13. On ne pourra toutefois manquer de relever le fait que cette mort lente distillée par le bacille de Hansen<sup>15</sup> retint moins l'attention des artistes que la mort foudroyante et plus massive de la peste. Plusieurs points communs apparaissent d'emblée comme la mise à l'écart et la recherche de boucs

11 En parlant de ce que le Christ a fait pour lui, l'ancien lépreux répand en quelque sorte la contagion autrement : celle d'un message d'amour. Voir aussi *Luc*, 17, 12-13.

12 Le Quichotte voit une représentation de saint Martin et rappelle alors à Sancho la grande charité de saint Martin : Cervantès, 1989 (1605/1616), Tome 2 ; 514-515.

13 On trouve par exemple cette représentation dans les vitraux de la cathédrale de Chartres et de la cathédrale de Tours.

14 Vaste encyclopédie commandée par saint Louis (Louis IX), achevée en 1259.

15 La bactérie causant la lèpre n'a été identifiée que depuis 1873 en Norvège par Gerhard Armauer Hansen. Un vaccin n'existe toujours pas, même si on recourt au BCG pour la prévention et à des traitements antibiotiques (soit une polychimiothérapie) performants en cas de détection de cette maladie dont l'atteinte nerveuse reste irréversible.

émisaires (Girard, 1982 ; 68) pouvant créer des effets de collusion pandémique puisque lors des grandes épidémies de peste, l'on chercha à accuser Juifs et... lépreux<sup>16</sup>.

14. Toutefois, selon Geneviève Pichon, la lèpre stigmatise le mal individuel tandis que la peste renvoie au mal collectif (Pichon, 1988 ; 247-264). Cette analyse permettrait de comprendre alors pourquoi ce sont les schèmes de la peste qui prédominent dans l'art jusqu'à aujourd'hui (Mâle, 1898).

#### 1.2. LA PESTE : UN PARADIGME REPRÉSENTATIONNEL ?

15. La peste ou « la mort au cœur de la vie » (Démurger, 1990 ; 18) est la pandémie qui a le plus marqué les représentations du Mal en Occident. En 2003, l'historienne Dominique Chevé-Aicardi a souligné dans sa très belle thèse *Les corps de la contagion (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>)* combien les représentations de cette maladie ont été prégnantes dans l'histoire des mentalités occidentales (Chevé-Aicardi, 2003 ; 40). On retiendra ici diverses idées fortes de cette étude qui rappelle tout d'abord combien la peste « noire » terrifie<sup>17</sup> et est perçue comme issue de la colère divine, soit un fléau<sup>18</sup>    valeur expiatoire, pour des hommes ayant entraîné une rupture avec la loi divine depuis Adam et Eve<sup>19</sup>. L'une des transcriptions iconographiques de cette idée de châtiment divin est la représentation de flèches, lesquelles ont été associées depuis l'Antiquité à la peste. Les points d'impact des flèches renvoient souvent aux emplacements des bubons (cou, aisselle, aine). Les flèches sont

16 L'un des pics de violence a eu lieu le 14 février 1349 à Strasbourg, où 2000 Juifs ont été brûlés vifs. « Les musulmans sont également pris pour cible, de même que les mendiants, les p  lerins, et plus généralement les étrangers, accusés d'introduire volontairement la peste dans les communautés, en attirant le Malin ou en empoisonnant l'eau des puits » (Jeannin, 2021).

17 « Les gens mouraient sans serviteur et étaient ensevelis sans prêtre. Le père ne visitait pas son fils ni le fils son père : la charité était morte et l'espérance abattue » (Nau, 2020). Ces mots sont ceux d'un survivant : Guy de Chauliac, célèbre chirurgien du XIV<sup>e</sup> siècle et médecin du pape Clément VI.

18 « Peste » vient du latin *pestis* qui signifie « fléau ». Dans l'article de l'*Encyclopédie* de d'Alembert et de Diderot (ENCCRE ; 849a), le terme « fléau » est défini comme lié à la providence. L'article précise que « [...] la peste, la famine, les inondations, les mauvais princes, etc., sont des fléaux de Dieu ». La Fontaine écrivit pour sa part dans sa célèbre fable *Les animaux malades de la peste* : « Ils ne mourraient pas tous, mais tous étaient frappés ».

19 « C'est pourquoi, comme par un seul homme le péché est entré dans le monde, et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort s'est étendue sur tous les hommes, parce que tous ont p  ch   », *Romains*, 5-12.

parfois placées dans les mains de la Mort qui peut prendre des figurations particulières, allant du squelette aux créatures de toutes sortes – dont les chauve-souris, d'où ensuite une réactivation facile lors de la crise actuelle du coronavirus –, avant la prédominance de la fameuse « grande faucheuse » (Boeckl, 2000).

16. Ces flèches qui ôtent la vie apparaissent dans une très belle représentation du couvent Saint-François de Morella<sup>20</sup>, où la Mort, personnifiée, est un archer qui tire sur l'arbre de la vie dont la frondaison a la forme d'une roue de la fortune. Deux gros rats attaquent également la base de cet arbre, soit une allégorie des périls du monde (Klinka, 2019 ; 4-5)<sup>21</sup>.

Voir illustration : [\*La ronde macabre\*](#), Couvent Saint-François de Morella (vers 1430).

17. L'homme est donc une proie pour la Mort, d'autant plus facile en période de pandémie. Les grands traumatismes pandémiques ont en tous les cas facilité « l'autonomie » de la représentation de la Mort et la rupture avec une vision sereine de celle-ci.

18. Retenons deux périodes-clés concernant les pandémies de peste :

- VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle : première pandémie, dite « peste justinienne<sup>22</sup> ».
- 1348 : deuxième pandémie (bubonique et pulmonaire) en Occident<sup>23</sup>, généralement désignée comme « la peste noire » (1346/7-1353) qui tua plus d'un tiers de la population en Europe<sup>24</sup>. On en retrouve des résurgences jusqu'en 1670<sup>25</sup>.
- 1720 : l'« accident provençal » ou le retour inattendu de la peste, qui

20 In : [http://www.lamortdanslart.com/danse/Espagne/dm\\_morella.htm](http://www.lamortdanslart.com/danse/Espagne/dm_morella.htm), consulté le 1<sup>er</sup> juin 2021.

21 Emmanuelle Klinka (2019) y voit un legs oriental de la culture d'al-Andalus, à partir d'un apport brahmanique ancien.

22 Venue d'Afrique et qui se développa essentiellement dans les régions côtières de la Méditerranée.

23 Cette crise européenne du XIV<sup>e</sup> siècle est considérée comme la première grande crise de transition après le féodalisme vers le capitalisme.

24 Cette peste tua en fait selon les régions entre 25 et plus de 50% des populations. Elle décima aussi en Asie et en Afrique. La peste sévit encore sur trois continents : Afrique, Amérique et Asie, sous forme endémo-épidémique. Elle peut réapparaître n'importe quand...

25 Selon David Herlihy (1999), la peste noire a correspondu à une véritable « mutation de l'Occident » : fléchissement démographique du XIV<sup>e</sup>, développement de procédés techniques pour compenser la perte de la main d'œuvre, mise en place de système de protection sanitaire, etc.

déclenche une véritable réactivation des schèmes pandémiques, notamment avec les récentes commémorations de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle (Castex et Kacki, 2020).

19. Pour la France, l'historienne Chevé-Aicardi retient plus précisément les dates et localisations suivantes :

- Marseille : 1348 ; en 1497 aucune épidémie attestée alors que l'œuvre de Lieferinx la mentionne ; 1720.
- Avignon :  pid mies de Provence, marseillaise.
- Fréjus : introuvable.
- Paris : 1920.
- Lyon : 1628 (1627   1631).
- Bordeaux : 1585 ; 1603 (1603   1607).
- Montpellier : 1628 : non ; 1629 et 1630.
- La Bretagne (Elliant) : oui, fréquentes (pour la Bretagne, voir tableau Cherbourg, Nantes et Rennes).
- Gwebwiler en Alsace : oui [...].
- Tournai : non document  (Chevé-Aicardi, 2003 ; 558).

20. Elle propose aussi une localisation dat e pour l'Espagne :

- Toute l'Espagne, de 1596 à 1602 (selon Benassar (*sic*) : 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 (Chevé-Aicardi, 2003 ; 559).

21.   la suite de Chevé-Aicardi, on note le fossé quantitatif des représentations entre la France<sup>26</sup> et l'Espagne (Chevé-Aicardi, 2003 ; 152)<sup>27</sup> qui a pour-

26 La France constitue le corpus quantitatif principal de Dominique Chevé-Aicardi qui souligne la constante récurrence du thème de la peste chez les artistes français, rappelant que certains associent ce choix à une passion française de la commémoration et des héros. Voir à ce propos Joutard, 1993 ; 390-392 et 346.

27 Chevé-Aicardi comptabilise : « 1 œuvre au XVI<sup>e</sup> siècle et 3 œuvres au XVII<sup>e</sup> siècle, puis

tant été touchée aussi par les épidémies de peste (Bennassar, 1969) comme le rappellent ces dates. Faut-il y voir une empreinte tridentine particulièrement forte en Espagne<sup>28</sup> et des choix propres à l'Inquisition espagnole ? Certains avancent l'idée que l'Inquisition, ayant empêché tout développement réel du protestantisme en Espagne, n'aurait pas eu besoin de macabres représentations pour établir un lien symbolique avec la peste hérétique des Réformés. Comment expliquer, en effet, que l'on retrouve diverses formes de *memento mori* comme dans les vanités de Juan de Valdés Leal (1622-1690) sans avoir de représentations de scènes de peste, alors que cet artiste espagnol a vécu la terrible peste de Séville de 1649 ?

Voir illustration : *In ictu oculi*, de Juan de Valdés Leal, Hôpital de la charité, Séville.

22. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), lui aussi artiste à Séville lors de cette pandémie, a pour sa part réalisé une œuvre ne représentant « que » sainte Elisabeth de Hongrie (Hôpital de la charité, Séville, vers 1671) connue pour avoir créé... une léproserie.

Voir illustration : *Sainte Elisabeth de Hongrie*, de Bartolomé Esteban Murillo, Hôpital de la charité, Séville.

23. Point de choix d'empilement de cadavres, mais plutôt une scène de mise en valeur de soins donnés, en phase avec le Concile de Trente qui réactive l'importance de la charité et notamment celle des institutions de l'Église qui viennent en aide aux plus nécessiteux et aux malades.
24. L'on note en revanche une belle exception dans le cadre espagnol, avec l'œuvre de Francisco de Goya y Lucientes intitulée *L'hôpital des pestiférés* (ou *L'horreur de la peste*), réalisée vers 1802, et qui met en valeur un lazaret sans que l'on n'en connaisse précisément la localisation. Or, cette œuvre ne correspond pas à une période de pandémie en Espagne, mais à un choix – faut-il alors le qualifier d'artistique ou de personnel ? –, pour dire peut-être autre chose du délitement sociétal espagnol et réactiver ainsi des schèmes dramatiques. On avancera l'hypothèse que Goya ait appris ce qui venait d'arriver à l'armée napoléonienne en Égypte et que cela lui ait donné envie de réactiver la thématique des pestiférés<sup>29</sup>.

2 œuvres au XIX<sup>e</sup> siècle ». Les travaux de Boeckl vont aussi dans ce sens.

28 Pacheco rappelle dans son fameux traité combien l'art doit édifier.

29 En tous les cas, le thème de la guerre (et ses drames) a eu une résonance particulière chez cet artiste qui réalise quelques années plus tard ses fameux *Désastres de la guerre* de

Voir illustration : *L'hôpital des pestiférés*, Francisco Goya, vers 1808-1812, huile sur toile, 32 x 57 cm, collection Marqués de la Romana (Madrid).

25. Dans *L'horreur de la peste*, les corps entremêlés de morts ou de moribonds dans ce lieu sévère, sous une simple voûte, sont dramatiquement mis en scène par l'entrée de lumière depuis l'unique fenêtre de cet espace de pierre nue, clos et presque brumeux, comme pour mieux en suggérer la pestilence aérienne.
26. Plus tard, dans une esquisse sans doute réalisée à la fin de sa vie, l'artiste romantique Théodore Géricault paraît reprendre l'idée de cet intérieur de misérable lazaret clos, dans une huile sur toile dont le titre fait d'ailleurs référence au monde hispanique : *Épidémie de fièvre à Cadix* (encore intitulée *Les Pestiférés* ou *Scène de peste* ou *Scène de Pestiférés*). L'intérêt pour la souffrance humaine persiste dans le rendu expressif de ce tableau rempli de corps plus ou moins dénudés, déjà morts ou moribonds.

Voir illustration : *Épidémie de fièvre à Cadix/Les pestiférés*, Théodore Géricault.

27. À l'évidence, des échos existent dans les représentations pandémiques, et ce hors épidémie, de par la prégnance d'un véritable topos iconologique.

## **2. Diachronie socio-historique et médicale : à propos des schèmes représentationnels pandémiques**

---

### **2.1. TOMBER MALADE ET ESPÉRER GUÉRIR**

28. Il importe de rappeler, pour la cohérence de notre propos, que l'art véhicule un imaginaire collectif, mais aussi un discours scientifique savant. Ce faisant, il ne peut que connaître des évolutions épistémiques qui s'ajoutent aux fonds « archaïques » de transcriptions iconologiques, d'autant que le statut de l'image, entre réalité et vraisemblance<sup>30</sup>, n'est évidemment pas le même au moyen âge ou après la crise intellectuelle et spirituelle du XV<sup>e</sup> siècle ou encore dans un XVII<sup>e</sup> siècle qui retient la logique des passions tout y associant l'astrologie.

1810-1815.

30 Rappelons le fameux débat évolutif autour du *ut pictura poesis*.

29. Ces crises meurtrières ont en tous les cas, à chaque fois, réactivé des schèmes de représentation chez les artistes et des réactions du biopolitique (avec, par exemple, la mise en place de mécanismes de « sécurité » lors de crises collectives), pour reprendre une expression de Michel Foucault (Foucault, 1976 ; 216). Les échos entre les artistes confortent l'entremêlement de ces images. Une fois les peurs réactivées, les réactions le sont aussi avec, avant le siècle de la Raison qu'est le XVIII<sup>e</sup>, une part importante accordée au religieux, puis avec l'apport des découvertes scientifiques et médicales du XIX<sup>e</sup>, un infléchissement vers le biopouvoir. Les œuvres de commande d'entités politiques de cette époque soulignent d'ailleurs le choix de valoriser la capacité à répondre médicalement et à contrôler politiquement. Cela n'empêche pas dans le même temps de renouer avec l'approche thaumaturgique<sup>31</sup> comme le met si bien en exergue la représentation de Napoléon Bonaparte (et de sa légende...) – lequel a d'ailleurs créé, rappelons-le, des « comités de salubrité publique » dans les grandes villes françaises. L'artiste Antoine-Jean Gros propose, en effet, une huile sur toile aux dimensions imposantes (532 x 720 cm), intitulée *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*<sup>32</sup> (1804), œuvre de commande visant à glorifier la campagne d'Égypte (1798-1799). Y est repris un épisode de 1799, où l'empereur motive ses soldats en touchant certains alors qu'ils ont la peste...

Voir illustration : [\*Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa\*](#) (1804), Antoine-Jean Gros.

30. Dans cette toile, qui transcrit un épisode historique non confirmé par tous..., l'hôpital-lazaret est une mosquée. Napoléon y est mis en valeur par sa position centrale et un véritable jeu de lumière, qui crée un contraste avec l'ombre d'un premier plan de corps gisants aux corps musclés très « académiques », même si ici leur nudité permet de souligner leur vulnérabilité corporelle, trait récurrent des représentations de la peste malgré les règles de décence. L'empathie de Napoléon pour ses troupes et son courage est exemplarisée par le fait qu'il touche un bubon sur l'aisselle d'un soldat malade. Des médecins sont présents : le Français Desgenettes et des Orientaux dont l'un est en train de prélever du liquide d'un bubon, soit une évocation de la « vaccine<sup>33</sup> », méthode qui était (déjà...) très controversée<sup>34</sup>.

31 Rappel des rois de France considérés comme capables de guérir les écrouelles et les malades : « Le Roi te touche, Dieu te guérit ».

32 Cette œuvre est conservée au musée du Louvre.

33 Il s'agissait d'introduire dans le sang d'une personne saine du pus de peste.

34 Du fait des décès pouvant être ainsi entraînés. Ce procédé serait postérieur à la

31. Prenons un autre exemple concret pour évoquer quelques éléments récurrents de ces représentations pandémiques, à savoir *La peste d'Asdod* (1630, 148 cm x 198 cm, Louvre), encore intitulée *Les Philistins frappés de la peste*. Dans cette huile sur toile, Antoine Poussin propose un espace-temps autre, avec la mise en avant de la dimension eschatologique du châtement divin en montrant comment sont punis les pécheurs<sup>35</sup> philistins, et ce dans un pur style classique qui choisit une théâtralisation à l'antique. La scène se déroule au cœur de la ville d'Asdod et ce cadre urbain<sup>36</sup> est un autre élément récurrent des représentations concernant les pandémies.

Voir illustration : *La peste d'Asdod*, 1630, Antoine Poussin.

32. De surcroît, on peut y admirer le *topos*, placé au milieu et au premier plan, de la mise en valeur d'une mère et de son enfant comme monstration de tant de familles touchées de plein fouet. L'horreur tragique est rendue dans cette toile par le fait que cet enfant continue de s'alimenter en ingurgitant un lait corrompu, alors qu'un homme (le père ?) se penche vers eux en se bouchant le nez du fait de l'odeur – justement qualifiée de pestilentielle –, autre élément récurrent de ces représentations.

33. Parmi les détails de cette œuvre, on découvre la présence de rats. Si on sait désormais que la peste est véhiculée par le rat et transmise par des piqûres de puces, ce tableau semble anticiper cette connaissance acquise officiellement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle « avec la découverte du bacille pesteux par Yersin en 1894 et les travaux de Simond qui, en 1898, mit en évidence le rôle de la puce (*Xenopsylla chaeopis* ou *Pulex irritans*) dans la transmission de la maladie<sup>37</sup> » (Delort, 1985). Des correspondances semblaient donc déjà établies, induites sans doute par l'Ancien Testament<sup>38</sup>, et continueront de nourrir les représentations jusqu'à aujourd'hui.

campagne d'Égypte...

35 Les Philistins sont en effet frappés par la peste, parce qu'ils ont dérobé aux Israélites l'arche d'alliance contenant les tables de la loi.

36 Ces représentations privilégiées d'espaces urbains permettent de montrer le délitement social. Les décors retenus sont souvent des lieux facilement reconnaissables ou des lazarets ou diverses formes d'hôpitaux. Voir, par exemple, Daniel Panzac qui dans *Quarantaine et lazarets. L'Europe et la peste d'Orient* (1986), explicite la mise en place au XVII<sup>e</sup> siècle, en Europe, d'un système de protection pour se préserver de la possible réapparition de ces épidémies de peste.

37 Voir aussi Ruffié et Sournia (1984).

38 Le texte biblique évoque en effet l'apparition de rats après l'envoi de la peste sur les Philistins – Cf. Samuel, 5-6.

34. La grande question scientifique devient, en effet, celle de la contagion qui est désormais reconnue. On a pensé à l'époque médiévale qu'elle se faisait par la vue : « en 1349, un médecin de Montpellier explique ainsi que 'l'esprit aérien' de la maladie passe d'un regard à un autre, en sorte que regarder un malade ou un mort suffit à attraper la maladie » (Besson, 2000). On n'est pas loin de la conception du « mauvais œil »... Outre la convocation de l'aide de saints et la réalisation de divers pèlerinages, une façon originale de se protéger est alors de recourir à un objet obscène<sup>39</sup> qui peut détourner de soi le Mal ou faire rire l'autre et ainsi « briser le mauvais sort ». Selon Lena Mackenzie Gimbel (Gimbel, 2012)<sup>40</sup>, ces « badges apotropaïques<sup>41</sup> » d'origine païenne « apparaissent vers 1350, en France [...] et disparaissent vers 1500, à un moment où les vagues de peste commencent à se faire moins régulières » (Besson, 2000). Ces amulettes, qui renvoient aux éléments génitaux (tant masculins que féminins), démontrent assurément les ressorts d'ingéniosité médiévale face à la « mort noire ».

Voir illustration : [Vulve pèlerine au bâton phallique et au rosaire](#) (1375-1425).

35. Elles nous renseignent aussi sur l'approche philosophique que l'on a du rire. Ces éléments « populaires » ne sont-ils pas fortement réactivés en cette période de coronavirus, où la dimension cathartique, épiphannique (Boëtsch, 1996), du rire est omniprésente sur les réseaux sociaux ?

## 2.2. THÉORIES THÉOLOGICO-« SCIENTIFIQUES »

36. On a aussi considéré, vu les forts liens attribués auparavant entre médecine et astronomie, que la position des étoiles et des planètes<sup>42</sup> pouvait avoir une incidence sur les pandémies. Jacme d'Agramont a même proposé pour l'étymologie de « pestilencia » de réunir *pes*, soit la tempête, *te* – le temps – et *lencia* – la lumière –, présentant alors la peste comme le temps de la tempête qui vient de la lumière (des étoiles). Les médecins de la faculté de médecine de Paris, en se fondant sur les auteurs anciens<sup>43</sup>, ont décrété comme néfaste la conjonction des planètes Saturne, Mars et Jupiter

39 Mais pas pornographique.

40 Voir aussi Bruna (2006).

41 C'est-à-dire qui visent à conjurer le mauvais sort.

42 Théorie des conjonctions de planètes de Albumasar, à l'origine de désastres politiques et naturels.

43 Aristote, Avicenne, Galien...

en lien avec le signe du poisson en mars 1345. Le médecin universitaire espagnol Alfonso de Córdoba y a vu, pour sa part aussi, l'action des planètes, mais avec tout d'abord une éclipse lunaire. Médecins et érudits ont, par conséquent, accredité une explication morale<sup>44</sup> et/ou une mutation de l'air, comme le retient Jacme d'Agramont<sup>45</sup> (Arrizabalaga, 1991) qui écrit en catalan et non en latin, car il souhaite s'adresser plus directement à la population qu'il veut aider. L'utilisation, chez les médecins, de masques – ces fameux masques blancs en forme de bec<sup>46</sup> (Fürst, 1656) – et le fait d'y brûler des éléments odorants – dont les vapeurs devaient « corriger » l'air – découlent de cette approche. À la peste de l'air, Jacme d'Agramont associe la peste morale et tous ses types de destructions, car les péchés renvoient à ce qui est désordonné et qui crée de mauvaises humeurs. De plus, beaucoup pensaient comme lui que cette peste touchait les hommes, les animaux et les plantes. À l'heure actuelle, avec la crise du coronavirus, ne revient-on pas à cette idée d'une interrelation, que l'on qualifie désormais d'écologique ?

37. En somme, deux positions théoriques existent (Brossollet et Mollaret, 1994 ; 54-59) : la **théorie aériste** (Gaboulaud, 2020)<sup>47</sup> qui considère qu'il y a corruption de l'air (c'est cette idée de miasmes, de mauvais air qui l'em-

44 Comme, par exemple, le célèbre Gentile da Foligno.

45 Dans son *Regiment de preservació a epidemia o pestilència e mortaldats* (Lleida/Lérida, avril 1348). Il meurt peu après de la peste.

46 Cette gravure de Paul Fürst : *Der Doktor Schnabel von Rom* est accompagnée d'un poème macaronique satyrique en latin et allemand (« Vos Creditis, als eine Fabel, / quod scribitur vom Doctor Schnabel »...).

47 Interview de l'historien Julien Loiseau par Adrien Gaboulaud : « La théorie médicale de l'époque ne comprend pas le mécanisme de diffusion de la peste, qui se fait par la puce du rat. Toutefois, si le mécanisme n'était pas identifié, il y avait des constats empiriques : quand on parlait à un malade ou lorsqu'on touchait un objet ou des vêtements ayant appartenu à un malade, on avait toute chance d'être contaminé. Ces constats empiriques s'intègrent dans la théorie « aériste », qui repose sur l'idée que c'est l'air qui transmet la maladie, qui résulte d'une corruption de l'air. Cette idée est au cœur des connaissances des médecins de l'époque, y compris dans le monde islamique. Pour échapper à la corruption de l'air, il faut fuir les lieux de forte concentration, donc fuir la ville. Il faut purifier l'air par des fumigations : on brûle des herbes odorantes réputées à l'époque pour purifier l'air, mais qui ne font en réalité que masquer les odeurs. Les cités italiennes, elles, prennent des décisions strictes : les lazarets, des lieux de confinement, sont créés. L'entrée des malades dans la ville est interdite. Ce sont là des gestes protecteurs, quoique dictés par une théorie erronée. On cherche, comme aujourd'hui, à éviter les rassemblements. À Venise, on ferme les auberges, on interdit les processions. Dans d'autres cités italiennes, des mesures restrictives sont prises pour réduire la fréquentation des funérailles » Gaboulaud (Paris Match, 26 mars 2020).

porte tout d'abord et qui sera reprise pour le choléra<sup>48</sup>, par exemple) et la **thèse contagionniste** pour qui l'agent de transmission passe par un corps qui véhicule les germes et qui invite donc à éviter tout contact.

Voir illustration : [Épidémie de choléra : la propagation de la maladie sous forme d'air toxique](#) (XIX<sup>e</sup> siècle).

38. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on a compris que divers insectes peuvent transmettre à l'homme certaines maladies infectieuses ; d'où, peut-être, mais encore une fois avec un traitement non terrifiant propre à l'Espagne, une représentation ténébriste comme l'huile sur toile de Murillo de *L'enfant s'épouillant*, aussi intitulée *Le jeune mendiant*, dont l'amplitude des dates de possible réalisation (1645-50) sont fort proches de la période de la peste à Séville... Pauvreté et saleté, bien visibles dans cette œuvre, sont en effet le terreau de ces pandémies.
39. On ne peut manquer de rappeler quant aux évolutions iconologiques le poids du Concile de Trente, qui aborde le caractère sacré des images et choisit dans sa dernière session de retenir la dimension « utile » de celles-ci, en demandant à ce que les représentations iconographiques soient facilement intelligibles et respectueuses de la doctrine catholique (Giuseppe Alberigo, 1994 ; 1573 et suivantes)<sup>49</sup>. Cela peut induire des représentations plus allégoriques et expliquer les choix réalisés en Espagne. De même, face à un réalisme prédominant en Europe, on note l'ajout au XVII<sup>e</sup> siècle d'une tendance à privilégier la pudeur dans les représentations. Quand l'on sait que la peste entraîne la présence de bubons à l'aîne, plutôt que de risquer de choquer en présentant cette zone proche des parties dites honteuses, on choisit alors par exemple de placer les bubons de façon plus éloignée, sur la cuisse (Brossollet, 1971 ; 225-229).
40. La représentation des intercesseurs est donc aussi une façon de se protéger. Parmi eux se détachent deux saints privilégiés (Galtier, 1990)<sup>50</sup> : saint Sébastien et saint Roch. Pour rappel, saint-Sébastien, né à Narbonne, est un saint romain, mort *a priori* en 288, et saint-Roch disparut vers 1350-1380. Le premier n'est pas mort de la peste et est pourtant le saint le plus précocement invoqué dans ces circonstances pandémiques. Ses représentations iconographiques rappellent que son martyr a consisté à être transpercé par

48 Et pour la malaria qui veut dire *stricto sensu* en italien : « mauvais air ».

49 C'est-à-dire sans « beauté provocante » et sans « image inhabituelle ».

50 Outre saint Sébastien et saint Roch, on retrouve néanmoins, selon les régions, d'autres saints « prophylactiques », comme Ignace de Loyola.

des flèches. Or, la « sagittation », soit le fait d'être frappé par des flèches, renvoie à l'idée présente depuis l'Antiquité, et notamment dans l'*Iliade*, selon laquelle Apollon, dieu-archer, envoie sur les Achéens ses flèches pestilentielles (Homère, 1950 ; chant 1, 49-52). D'ailleurs, cette protection contre les flèches de la maladie sera évoquée à nouveau lors de la pandémie du sida. L'apparence souvent androgyne du jeune saint Sébastien en a, en effet, fait une figuration portée au panthéon *gay*.

41. En revanche, saint Roch est un saint « pesteux », c'est-à-dire touché directement par la peste. Aussi, dans ses représentations, figure-t-il avec un bubon bien visible (Duchet-Suchaux et Pastoureau, 1994 ; 298)<sup>51</sup>. Originaire de Montpellier, il vécut au tout début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. Il est perçu comme le saint patron des épidémies et on le reconnaît à ses attributs : son bourdon, son chapeau et sa cape de pèlerin, ainsi que son fameux bubon. On le montre parfois accompagné d'un chien, lequel, selon la légende, l'aurait nourri en lui apportant du pain. La présence d'un ange rappelle également l'aide divine, autant d'éléments clairement visibles chez l'Espagnol Urbano de Fos (1615-1658) (Rosas Artola, 1976 ; 124-130).

Voir illustration : [Saint Roch](#), Urbano de Fos (1615-1658).

42. Autre point important à rappeler : la valeur culturelle de l'image ira en diminuant à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, du fait de la déchristianisation progressive de la société et de la valeur accordée à la Raison et à la place donnée à la dimension esthétique. Avec le XIX<sup>e</sup>, se développent les politiques publiques de santé (Foucault, 1994) et, à l'heure actuelle, on ne saurait oublier la gestion des risques et le principe de précaution, mis en pratique sans fatalisme face aux catastrophes, mais selon une perception relevant plus des choix d'une économie capitaliste que d'une approche tournée vers l'humain. Les représentations de ce que l'on pourrait qualifier de « *memento mori* archaïque » varient donc, tout en conservant la prégnance de la mise en exergue de la finitude humaine marquée par les maux, même si les moyens scientifiques évoluant de pair avec les politiques sanitaires en Occident, la réalité du vécu et des désordres subis, n'est plus la même.
43. Il n'empêche que les schèmes représentationnels survivent, remis notamment à l'honneur par diverses commémorations. On citera à cet

51 Le vêtement est généralement bien repoussé pour que le bubon soit visible.

52 Son culte se développe à partir du XV<sup>e</sup> siècle.

égard l'œuvre de très grande taille<sup>53</sup> intitulée *La Peste à Tournai* (1882, musée des beaux-arts de Tournai), réalisée au XIX<sup>e</sup> siècle par Louis Gallait (1810-1887), qui réactive les échos de l'épidémie de 1092 en rappelant à la fois les milliers de morts ainsi que les efforts de l'évêque Radbold pour organiser une procession de reliques visant à protéger la population. On voit en effet, dans cette huile sur toile, cet évêque suivi de notables habillés en pénitents traversant la ville en détresse avec une construction dramatisée, où l'on note aussi divers rappels christiques. On y retrouve d'ailleurs la réactivation de la mère au sein nu et de l'enfant, bien soulignée par le jeu des éclairages. Tout en évoquant le rôle central de la procession religieuse, la présence de la foule aux bras levés, en signe d'imploration espérant un remède miraculeux, avive la dramatisation, renforcée par un chromatisme sombre. Les corps plus ou moins dénudés sont bien là, dans le droit fil archétypique des schèmes représentationnels pandémiques.

Voir illustration : [La Peste de Tournai en 1092](#), Louis Gallait (1810-1887).

44. Les médecins recherchent des causes, comme dans le *Regiment de preservació de pestilencia* (Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999 [1349]) ou dans l'*Epistola et regimen de pestilentia*. Dans ce dernier texte, Alfonso de Córdoba (présent à Montpellier en 1348-49) accuse un empoisonnement volontaire. Des pilules générant un venin qui s'auto-multiplie dans le corps (et ce d'autant plus du fait de ses humidités) auraient été créées pour tuer, sans doute par les Juifs... même s'il ne les accuse pas directement d'être des « semeurs de peste<sup>54</sup> ». Pour d'autres, il y a des « graisseurs » de portes et de fenêtres, c'est-à-dire des personnes qui enduisent d'une pommade vénéneuse certaines façades. On pourrait sans doute relier ces *a priori*, toutes proportions gardées, aux théories du complot, si en vogue sur les réseaux d'information actuels en temps de coronavirus.

### 2.3. DÉJÀ MARSEILLE (BERTRAND, 1992)<sup>55</sup>...

45. Le coronavirus a entraîné divers débats, à la fois médicaux et sociaux, au cœur desquels se sont retrouvés la ville de Marseille et le fameux

53 Près de cinq mètres sur huit.

54 On se rappelle en tous les cas que, dans la même période, il y eut des pogroms dans le Languedoc et en Provence... En Espagne, il importe de rappeler le terrible pogrom de 1391, suite aux prédications anti-juives de Ferrán Martínez.

55 Voir aussi Pascal Dupuy (2013).

docteur Didier Raoult<sup>56</sup>. Marseille, ville-port traditionnellement ouverte à l'Orient, avait déjà constitué le décor d'une pandémie, celle de la peste en 1720. Un navire, le Grand-Saint-Antoine, y arrive en effet le 25 mai, venant du Levant, avec des étoffes de prix... et la peste. Le non-respect des consignes habituelles de sécurité a induit la tragédie humaine qui a emporté la moitié de la population phocéenne et a fait de Marseille une « ville morte » (Carrière et al., 1968), alors que l'on ne s'y attendait plus en France.

46. On recense, au cours des trois derniers siècles (Chevé-Aicardi, 2003 ; 259), de très nombreuses œuvres qui redisent ce chaos de la peste. Celles-ci se font souvent écho, comme des réécritures iconologiques<sup>57</sup>.

47. On s'attardera sur trois œuvres de l'artiste Michel Serre (1658-1733), né en Espagne (Tarragone), formé en Italie, et installé à Marseille depuis 1675. Il s'agit de compositions tragiques, sur fonds d'éléments panoramiques<sup>58</sup> où domine une profusion de corps désarticulés. Cet artiste connut cette peste comme commissaire de quartier et se représente même dans ses toiles de la Tourette et de la Vue du Cours, ce qui accroît la dimension de témoignage de ces véritables chroniques d'un quotidien de l'horreur. Dans son récit pictural de l'épisode de La Tourette, Serre souligne plus particulièrement l'action héroïque du Chevalier Roze, rappelant à sa façon que les êtres humains peuvent aussi trouver des solutions face à la pandémie.

48. Ce qui constituait les espaces de vie par excellence de Marseille ne sont plus que lieux de mort, comme le met en exergue la représentation d'une véritable hécatombe devant l'hôtel de ville, dont les bâtiments occupent une place imposante, rappel d'un pouvoir politique aux abois, malgré ses efforts d'organisation (avec le recours aux soldats et aux forçats notamment), devant l'immensité de la tâche d'assainissement à accomplir pour permettre l'inhumation des cadavres qui jonchent les rues. La Tourette, vu son importance, fut l'un de ces « chantiers » de nettoyage par excellence.

56 A notamment circulé sur whatsapp un texte signé « Michel Onfray » (Onfray, 2020) expliquant comment le docteur Raoult lui avait permis de savoir qu'il avait contracté la dengue et non le coronavirus, où il conclut que ce médecin est « un chef ».

57 On pense, par exemple, à la bande dessinée réalisée à partir d'une nouvelle posthume de Marcel Pagnol, publiée pour la première fois dans *Le temps des amours* (Scotto et al., 2019).

58 Nourris de la tradition vénitienne des scènes architecturales.

49. La solide et belle architecture nimbée d'un ciel clair s'oppose à la force obscure de la maladie qui abat hommes et femmes dans la partie basse du tableau. Dans ce désordre anémique, la putréfaction des corps morts, mêlés à ceux des vivants frappés dans leur chair, réunis par une lumière sombre, dramatise encore plus la scène. L'espace urbain marseillais, actant véritable de cette toile, est assurément le héros souffrant de cette reconstruction, en concentré, d'un réel apocalyptique.

50. Les façades d'une ville moderne ne sont plus des remparts ; la perspective grandiose n'est plus que l'arène d'une hécatombe. Il n'empêche que le ciel demeure quelque peu bleuté et que toute espérance n'est pas ôtée avec la mise en avant de modalités organisationnelles et de personnalités responsables et dévouées.

Voir [couverture](#) de l'ouvrage de Michel Serre, *Scène de la peste à la Tourette en 1720* (1721, Montpellier, Musée Atger).

Voir couverture et 4<sup>e</sup> de couverture de la BD de Serge Scotto, Éric 201 et Samuel Wambre, *Les Pestiférés*, Ed. Bamboo, parue le 6 mars 2019.

Voir illustration : [Vue du Cours pendant la peste de 1720](#) (1721), Michel Serre.

Voir illustration : [La Vue de l'hôtel de Ville pendant la peste de 1720](#) (1721), Michel Serre.

51. Même si la violence du Mal l'emporte dans ces trois œuvres que l'on pourrait qualifier de fresques mémorielles, l'ordre religieux et l'ordre civil sont respectivement glorifiés dans *La vue du cours* et *La vue de l'Hôtel de Ville pendant la peste*<sup>59</sup> (Jover, 2020). L'idée que des solutions existent face aux pandémies accompagne donc ces représentations.

52. Nicolas André de Monsiau (1754-1837), en se nourrissant des représentations marseillaises de ses prédécesseurs, met en valeur lui aussi l'évêque de Belsunce, dans l'huile sur toile intitulée *Dévouement de Mon-*

59 « Si *La Vue du cours* glorifie la charité chrétienne, les deux autres tableaux honorent les vertus de la Ville et de l'État. *La Vue de l'hôtel de Ville pendant la peste de 1720*, elle aussi au musée des Beaux-Arts de Marseille, obéit au même souci topographique que le précédent. On assiste au déblaiement des cadavres par les forçats dûment encadrés. Tout en bas, sur une barque à l'aplomb du quai, Serre s'est peint lui-même en train de travailler à son tableau, façon de dire 'j'y étais, j'ai vu cela'. Le tableau de Montpellier, quant à lui, représente *Le Chevalier Roze à La Tourette*. Ce personnage s'illustra en effet par sa vaillance et son efficacité lors des opérations d'assainissement de ce quartier », (Jover, *Connaissances des arts*, 30 novembre 2020).

*seigneur Belsunce, évêque de Marseille durant la peste qui désola cette ville en 1720* (vers 1819, 130 x 160 cm, Louvre), pour souligner plus généralement l'accompagnement et le courage des ministres de l'Église<sup>60</sup>. À l'époque de la Restauration, on a en effet besoin de réactiver le sentiment religieux. Réutiliser le *topos* iconologique dramatique de la peste permet assurément de frapper les esprits et d'être en phase avec l'idéologie que l'on souhaite alors valoriser.

53. Il s'agit d'une œuvre commandée par l'Intendant de la Santé de la ville, qui n'est autre que Claude Roze, qui a voulu ainsi immortaliser les efforts héroïques de son frère. On cherche donc à ce que l'art valide les approches officielles. Les éléments architecturaux sous un ciel sombre sont précis et reconnaissables, comme le fort Saint-Jean qui domine l'entrée du port. Et c'est encore l'amoncellement des corps qui est retenu comme modalité représentationnelle pour dire la saturation de l'horreur, reprenant en cela les textes de l'époque. Ici, le choix est théologique et conforte l'idée d'une origine « surnaturelle » de la peste.
54. Le réalisme de l'hécatombe demeure en tous les cas comme invariant représentationnel et on y ajoute l'exemplarité héroïque de personnalités civiles ou religieuses. Toute la société est touchée, mais l'on recherche au XIX<sup>e</sup> siècle à montrer des « autorités » pouvant donner l'impression que l'ordre perdure et qu'il n'y a pas de dissolution sociétale.
55. Il n'empêche que le champ de l'*épistémè* du monde occidental moderne n'est pas celui du monde contemporain. Michel Foucault, en s'intéressant à l'*épistémè* de la représentation, dès son fameux texte introductif des *Mots et des choses*, a proposé une archéologie des sciences humaines et a aussi mis en exergue le développement de la dimension clinique et son impact sur les discours sur les maladies. Dire la maladie et dire les corps malades est de nouveau au cœur de nos interrogations en cette époque de réactivation pandémique.

### **3. En quoi l'iconologie pandémique peut-elle éclairer la lecture des représentations actuelles en période de coronavirus ?**

---

<sup>60</sup> François Gérard a aussi peint une représentation de monseigneur Belsunce : *Monseigneur de Belsunce pendant la peste* (1824-25).

### 3.1. ENTRE DÉMULTIPLICATION ET RÉPÉTITION

56. On pourrait considérer, à l'heure de la crise sanitaire du coronavirus, qu'internet remplace l'imprimerie et permet une diffusion bien supérieure – non seulement d'artistes officiels, mais aussi d'une multitude d'anonymes –, créant un phénomène de réception et de « réinjection » iconologique extrêmement rapide. À la suite de Monique Sicard, qui a rappelé le rôle de l'imprimerie dans la construction des imaginaires épidémiques (Sicard, 1998), et de Dominique Chevé-Aicardi, qui a pour sa part fait référence à la construction d'une « rhétorique figurative » et donc de « combinaisons iconographiques et mentales » durables (Chevé-Aicardi, 2003 ; 53)<sup>61</sup>, on considère que la crise sanitaire du Covid présente des formes de « répétitions » et de « réécritures » iconologiques.

57. Le 11 mars 2020, l'OMS déclare que l'épidémie de Covid-19 a atteint l'état de pandémie<sup>62</sup>. La planète est réactive, le monde de l'art aussi, d'autant que ce n'est pas la première pandémie contemporaine. Les schèmes pandémiques – ainsi que les stigmatisations attenantes pour les populations homosexuelles notamment<sup>63</sup> – ont déjà été réactivés par et pour le sida<sup>64</sup>, qui reste la crise pandémique la plus terrible du XX  siècle. Georges Vigarello, dans son *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen-âge* note que dans la presse française, on a recouru communément à la métaphore de la peste pour évoquer le sida (Vigarello, 1999 ; 288). La pratique commémorative est ainsi d'ores et déjà bien ancrée, avec par exemple une journée spéciale sida tous les 1ers décembre depuis l'année 1988. Il y a eu également la mise en place de lieux de mémoire itin -

61 « 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 égards, 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. »

62 Le 31 décembre 2019, la Chine reconnaît avoir en son territoire une nouvelle forme de pneumonie virale (  Wuhan) et le 9 janvier l'OMS annonce qu'il s'agit d'un coronavirus. C'est en janvier 2020 qu'est confirmée la transmission interhumaine de ce virus. La pandémie fait ses premiers pas...

63 Avec le retour de la conception de la punition divine.

64 Le syndrome d'immunodéficience acquise ou sida serait en fait apparu depuis 1920, mais a été identifié comme épidémie à partir de la fin des années 1970. Le sida a fait 32 millions de morts depuis 1982.

rants (Broqua, 1998 ; 105), le tout avec l'action active de diverses associations<sup>65</sup>. L'organisation de rassemblements collectifs, où le jeu sur les corps prédomine, comme dans ces barrages humains que sont les *sit-in*, les *lie-in* et même les *die-in* (avec des groupes qui feignent d'être morts en s'allongeant sur le sol sans bouger et sans parler), peut faire écho aux processions de pénitents lors des épidémies de peste (Broqua, 2005 ; 243-271) ; et ce d'autant qu'il y a eu également l'organisation de sortes d'enterrements collectifs<sup>66</sup>. Dans toutes ces formes, on retrouve indéniablement le rappel du motif iconologique des amas de corps.

58. Notons à cet égard que si, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les œuvres de commande ont dominé, l'on voit désormais fleurir des expressions iconographiques « non guidées », non fomentées officiellement par les pouvoirs. Cette apparente plus grande autonomie des artistes (officiels ou non) conduit-elle pour autant à plus d'originalité ? La démultiplication des représentations – d'autant qu'il y a concomitance avec la crise sanitaire et, de ce fait, la temporalité épidémique n'est pas déliée de la production artistique – semble s'accompagner de réécritures iconographiques, ainsi que d'échos iconologiques encore liés, notamment à la peste du fait de diverses commémorations, et comme démultipliés sur les réseaux sociaux de par les confinements en Occident.

59. On retiendra, en guise d'exemple, le fait qu'Olivier Bernex ait proposé, en septembre-octobre 2020, une exposition intitulée, justement, « Les pestes<sup>67</sup> » aux œuvres « kaléidoscopiques » où émergent encore divers éléments corporels. Que cette exposition ait été organisée à Marseille n'est en rien anodin vu la proximité mémorielle de l'accident pestif marseillais.

Voir illustration : septembre-octobre 2020 : exposition « [Les pestes](#) » (Marseille), Olivier Bernex.

60. Un trait commun important relie peste et coronavirus. Alors que des pandémies comme celles du choléra au XIX<sup>e</sup> siècle et du sida au XX<sup>e</sup> ont induit une terrible létalité qui peut expliquer les liens iconologiques avec la peste, le fait qu'elles aient concerné des publics « ciblés », à savoir plutôt les couches socio-économiquement défavorisées pour le choléra et les homo-

65 Comme *AIDES* en 1984, *Act Up* Paris et *Le Patchwork des Noms* en 1989, créées à partir de modèles nord-américains.

66 On pense aux actions militantes de l'association *Act up* en France au début des années 90.

67 Voir et écouter GLAP (2020).

sexuels ainsi que les toxicomanes pour le sida<sup>68</sup> a pu toutefois biaiser les parallèles iconologiques. L'absence de véritable public-cible du coronavirus, puisque finalement il ne touche pas que les personnes âgées, permet en revanche le réemploi de l'ensemble des schèmes pestifs.

### 3.2. QUELQUES EXEMPLES CONCRETS DE « TRANSFERTS » : REPRÉSENTER LA COVID-19 COMME UN AUTRE VISAGE DU (DÉVOILEMENT DU) MAL ?

61. Schopenhauer considère que l'art qui nous « montre la vie et les choses telles qu'elles sont dans la réalité » déchire le « voile des accidents objectifs et subjectifs » (Schopenhauer, 1966 ; 1138-1139). L'art qui accompagne l'homme depuis les grottes préhistoriques dit donc les joies, mais aussi les peurs humaines et, parmi celles-ci, les grandes pandémies qui ont gravé de profonds sillons au creux des mémoires humaines. C'est pourquoi Claire Ambroselli considère que ces grandes peurs ont laissé « une empreinte indélébile dans le psychisme collectif » (Ambroselli, 1978 ; 10).
62. Si on retient donc un effet psychologique durable<sup>69</sup> qui a un impact sur les éléments culturels, comme par exemple le développement du thème pandémique (et de la mort [Brossollet, 1969 ; 1-9] et du Mal...) dans l'art, lequel perpétue le souvenir de ces tragédies, à la fois d'un point de vue cathartique et dans l'espoir de s'en protéger – comme avec les représentations de saints, de pèlerinages et la construction de monuments commémoratifs comme l'érection de croix de peste<sup>70</sup> et d'églises dédiées à des saints anti-pestueux comme saint Roch et saint Sébastien, ou encore de colonnes de peste aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Castex et Kacki, 2020). Mais comment celui-ci se transcrit-il dans les réalisations artistiques actuelles ?

### 3.3. LE CORPS TOUJOURS... LE VOILE AUSSI, MAIS DÉSORMAIS SOUS LA FORME D'UN MASQUE

63. On a déjà rappelé, pour les époques précédentes, les schèmes iconologiques de la mise en situation dans un cadre urbain ou dans un lazaret,

68 En tous les cas dans ses premières phases.

69 Une maladie biologique qui peut entraîner des maladies psychiques du fait du « bombardement répétitif d'éléments anxiogènes ». Or, dans le cas du Covid, on est assurément en Occident dans cette dynamique. Voir à ce propos Robson (2020).

70 Certaines étaient destinées à indiquer l'emplacement des cimetières des pestiférés ; d'autres constituaient des sortes d'*ex-voto*.

ainsi que celui de la mère et de l'enfant comme victimes paradigmatiques<sup>71</sup>. On cherchera à compléter, dans cette troisième étape de notre étude, ces schèmes iconologiques pandémiques et à montrer leur perdurance pour la pandémie actuelle. Assurément, le corps (dans tous ses états, psychiques aussi) demeure au centre de ces représentations pandémiques, en tant que sujet et objet touchés par la maladie. Sa fragilité biologique en fait en soi un invariant pour dire les souffrances. Et comme l'a montré Michel Foucault<sup>72</sup>, il est un élément fondamental de la construction sociale. En somme, le corps demeure fédérateur dans les représentations iconologiques jusqu'à aujourd'hui. On aura noté que ces corps sont généralement recouverts de voiles, souvent blancs comme pour mieux créer un effet de contraste avec le Mal des pandémies ; la « couleur » noire étant généralement associée en Occident aux éléments négatifs, voire diaboliques (Pastoureau, 2008).

64. Toutefois, la pathologie propre au coronavirus n'induit ni bubons ni nécrose des membres. Cette absence de « stigmates » visibles conduit dès lors à se demander comment rendre compte artistiquement de la douleur physique. La question se pose d'autant plus dans nos sociétés occidentales, médicalisées jusqu'à vouloir interdire la mort (Ariès, 1977) perçue comme scandaleuse ; ce qui permet de comprendre le choix du confinement récurrent et ses limites économiques que ne peuvent se permettre des pays dits émergents ou en cours de développement.
65. Dans notre monde occidental actuel où on ne voit plus ces corps malades, enfermés dans les hôpitaux ou les EPADH, ni ces morts qui sont pourtant omniprésents sous forme de colonnes de chiffres médiatisées à l'envi, l'approche artistique réaliste semble dépassée. D'ailleurs, qu'est-ce qui peut faire « signe », iconologiquement parlant ? Qu'est-ce qui peut (trans)coder l'atteinte par la Covid-19, dans une société européenne vieillissante où le paradigme esthétique n'est plus la jeune mère et l'enfant malades ?
66. On retiendra dès lors le choix chez les artistes, en période de Coronavirus, de la valorisation du masque, lequel est en quelque sorte un ajout sur le corps, soit une façon de dévoiler les maux de la pandémie par un voile, souvent blanc. Celui-ci ne recouvre pas seulement le visage, comme le met en

71 Ce thème traverse les époques avec, par exemple, *La peste de Phrygie*, de M.-A. Raimondi d'après Raphaël (1506-1532), *La Peste d'Asdod*, de Nicolas Poussin (1630) ou encore *La place du Mercatello à Naples*, de Micco Spadaro (1656).

72 Marcel Mauss avait déjà montré qu'il n'y avait pas de corps social sans corps individuels.

exergue cette statue d'un corps dénudé (alors que dans les représentations pandémiques pré-Covid, les voiles, déjà blancs, couvraient plutôt le bas du corps), réalisée par Víctor Ochoa, qui a fait couler beaucoup d'encre en Espagne. Cette œuvre a été présentée comme un hommage aux victimes de la Covid-19... jusqu'à ce que le scandale n'éclate et que ne soit révélé qu'il s'agit d'une réutilisation d'une statue plus ancienne « commencée » en 1995. Ce débat sur l'opportunité de cet artiste (Riaño, 2020) n'est-il pas d'ailleurs un faux problème, si l'on considère que ce n'est pas la première fois qu'une œuvre est revue et corrigée par un artiste en fonction du contexte ? Voici en tous les cas ce qu'en dit Víctor Ochoa, qui considère que son œuvre remise à la Communauté de Madrid pour rendre hommage aux victimes du coronavirus a changé de signification de par l'ajout, sur le personnage mi-homme mi-animal de faune<sup>73</sup> initial, d'un nouveau matériau : « la partie inférieure, en bronze, n'est déjà plus une sculpture traditionnelle, mais 'notre humanité antérieure' ; et la partie supérieure, en résine, ce n'est pas en fait une nouvelle sculpture, mais 'la nouvelle humanité'<sup>74</sup> » (Riaño, 2020).

Voir illustration : [Sculpture](#) de Víctor Ochoa en hommage aux victimes, héros et héroïnes de la covid-19.

Voir illustration : couverture de l'ouvrage de Philippe Ariès, [L'homme devant la mort](#). 1. Le temps des gisants, Gallimard, 1985, Points, « Sciences humaines & sociales ».

67. D'un point de vue symbolique, cette résine blanche, qui donne une impression de recouvrement par un voile, ensevelit, par la tête, comme un nouveau masque, ce corps statufié et fait alors éminemment écho à ces divers corps vivants, moribonds ou déjà figés dans le hiératisme de la mort, représentés dans toutes les pandémies antérieures. Et c'est bien cette signification de « masque » que lui donne le sculpteur Ochoa : « **Le masque** est fondamental. C'est lui qui, pour moi, rend cette œuvre représentative de cette crise. On trouvera de nombreuses sculptures sur le Covid, mais dans

73 Ce faune de deux mètres peut apparaître comme l'un de ces multiples diables générés par les peurs pandémiques. Il pose assurément la question des frontières, des limites de notre humanité.

74 « la inferior, de bronce, ya no es la escultura tradicional, sino 'nuestra humanidad anterior'; y la superior, de resinas, no es ya la nueva escultura, sino 'la nueva humanidad' ».

chacune cet élément sera repris parce que **c'est l'image universelle de cette pandémie** » (Riaño, 2020)<sup>75</sup>.

68. On est donc invités à interpréter au second degré cette réalisation.



1.  
*Fabienne Cabord, plasticienne martiniquaise, Bas les masques (1), 2021. Photo de l'artiste.*

69. C'est aussi le choix de la plasticienne martiniquaise Fabienne Cabord qui, pour son œuvre *Bas les masques*, explique que son travail ne vise pas à inciter à ne pas porter de masque, mais questionne plutôt la profusion des

<sup>75</sup> La phrase complète est la suivante : « La máscara es fundamental en esto. Para mí es lo que hace esta pieza representante de esta crisis. Aparecerán muchas esculturas sobre el Covid, pero en todas se repetirá ese elemento, porque es la imagen universal de esta pandemia ».

informations reçues en permanence, les avis multiples assés massivement et les contradictions qui ont souvent été leur corollaire. Cet amoncellement de masques reflèterait alors cacophonie et chaos<sup>76</sup>. Mais recourir à la rhétorique iconique de l'amoncellement est aussi un invariant de l'art pandémique et de sa transcription d'un impact collectif, comme nous l'avons montré plus avant. Pas de charrettes ou de rues jonchées de corps, mais des amoncellements de masques pour relier individuel et collectif, en une hécatombe « intellectualisée » pour dire le lancinant rapport au Mal (et à ses maux) et à la Mort. En cette époque contemporaine où l'Occident « décorporéise » la mort, la maladie tend alors à s'incarner dans cet entassement désordonné de masques, mis en évidence comme autant de métaphores de souhaits de protection et de silences en creux, de non-dit politiques et médicaux. Après la perte de confiance salvatrice dans le cultuel, est-ce que l'on n'aurait pas ainsi une transcription de la perte de confiance dans le biopolitique qu'évoquait Foucault ? Les ajouts de textes – « Help » ou « KO-covid » – soulignent la récurrente antinomie entre espoir et désespérance face aux dangers pandémiques.

76 Entretien avec l'artiste Fabienne Cabord du 29 avril 2021.



2. Fabienne Cabord, Bas les masques (2), 2021. Photo de l'artiste.

70. Une deuxième version de cette œuvre, ou plus exactement, la même œuvre réécrite par ajout, comme un complément d'empilement, surimpose l'idée de la perte du culturel (avec un ticket d'Atrium Tropiques, la grande salle culturelle de Fort-de-France) et de l'atteinte à la liberté de se déplacer, avec l'arrêt des voyages suggéré par une carte d'embarquement de la compagnie aérienne Air Caraïbe. Une traînée rouge, ligne en pointillé avec aspersion de gouttelettes écarlates sur des noms de chaînes médiatiques, renforce l'idée de l'attaque virale subie ayant entraîné une discontinuité de

nos cours de vie. La couronne du coronavirus est comme symbolisée sur un masque – lui aussi aspergé de gouttelettes couleur sang – et pointe une flèche (encore une) vers une tête figurative.

71. Un masque blanc est également surimposé sur l'autre œuvre de cette artiste qui accompagne notre réflexion. Il est placé en diagonale sous une tête noire à œil unique de cyclope, qui reprend aussi des schèmes « archaïques » liés aux pandémies, dont l'archétype est, on l'a vu, la peste dont la couleur noire frappe de prime abord, jointe au rouge et jaune qui rappellent les fièvres. L'idée de corps est comme résumée, concentrée dans cette tête macabrement « extra-terrestre » (tête de mort ?), déshumanisée, au regard creusé, et comme surplombée d'une pointe. Le reste du « corps » correspond en fait à la symbolisation d'une colonne vertébrale, rappel de notre dimension biologique et, par là même, des squelettes de nos vanités humaines. Faut-il y voir un écho, stylisé, de ces flèches qui accompagnaient les représentations des pestiférés et de la Mort ?
72. Quelques gouttes de peinture rouge sang ajoutent au dramatisme. Une sorte de chouette comme gravée ressort de par ses traits blancs. Cette chouette uni-oculaire et donc à demi aveugle, comme pour évoquer une sagesse en déroute, serait-elle un oiseau de mauvais augure, porteur en son sein des fièvres (vu son ventre rouge), comme perchée sur l'arbre de notre schéma d'ADN, de notre humanité, en péril ? Ou faut-il considérer cette œuvre comme un carnavalesque clown triste, si ce ventre est plutôt un nez ? Cette marionnette montée sur une perche soulignerait combien nous sommes le jeu de tant de choix obscurs. En somme, cette tête ronde à la colonne de piquants n'évoquerait-elle pas une mutation entre squelette et « couronne » du coronavirus ? Autrement dit, nos corps sont assiégés par un virus qui s'y immisce déjà...
73. De par sa durée et son impact, la peste avait laissé de profondes traces artistiques (Mollaret et Brossollet, 1965) où dominaient les représentations macabres (Boeckl, 2000) (Corvisier, 1998), dont les fameuses danses macabres, sarabandes où les puissants étaient mis à mal. En Espagne, ces danses macabres ont plutôt été développées sous une forme littéraire (Franco Mata, 2002)<sup>77</sup>, comme *La dança general*<sup>78</sup>, et par représentations des vanités. Si la Covid 19 n'est pas la compagne familière évoquée par

<sup>77</sup> Voir aussi Saugnieux (1972).

<sup>78</sup> Dont le manuscrit, daté (difficilement) entre la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> et le début du XV<sup>e</sup> siècle, est conservé à la bibliothèque de l'Escorial à Madrid.

André Chastel (Chastel, 1957) et Philippe Ariès, car elle n'est pas aussi létale que la peste, il n'empêche que les représentations de squelettes, de la « Grande Faucheuse » et de diverses utilisations macabres, ont refait surface.

74. Édifier par le rire a été fort répandu dans un moyen âge (Eliade, 1965) (Bakhtine, 1970) qui se souvenait, en représentant ces squelettes en train de danser, que le terme « Carnaval » vient de « carne levare » qui signifie *stricto sensu* enlever les chairs. Ce désir de rire et d'inverser les pouvoirs semble repris aujourd'hui dans des dessins humoristiques, où le rire cathartique est convoqué pour dire dans le même temps l'impuissance des puissants face à une planète « coronavirée » dans son entièreté, comme le laisse supposer la représentation d'une Terre « couronnée ». Il ne s'agit plus de glorifier le Bon Amour de Dieu (Lope-Rivière, 1984) et d'inviter au *memento mori*, mais on retrouve l'association entre individuel et collectif (Schmitt, 2016 ; 626-627)<sup>79</sup>, ainsi que la notion d'avertissement face à des dangers non maîtrisés.

Voir illustration : [Jorge Sánchez Armas](#).

75. Ce choix de répondre à l'angoisse pandémique par le rire est assurément celui qui a prévalu pour la 22<sup>e</sup> Biennale de l'humour à Cuba. Le discours introductif du 11 avril 2021, proposé par Jorge Legañoa Alonso est clair, le choix de répondre par le rire est le vaccin cubain contre la Covid-19 (Legañoa Alonso, 2021).
76. L'art accompagne donc l'évolution humaine jusqu'à nos jours, les pandémies aussi, et savoir le dire, sans avoir peur de se répéter, est sans doute notre façon de nous protéger et de continuer à espérer des jours meilleurs. Le Mal avec la représentation de la Mort et sa figuration sous forme de squelette, de femme ou d'animal fantastique, peut aussi prendre, du fait des progrès de la science, la forme de la couronne de ce virus qui est désormais notre quotidien. D'ailleurs, n'est-ce pas la première pandémie où l'on nomme l'élément pathologique (SARS-CoV-2) avant la maladie elle-même (la Covid-19) ?
77. L'Espagnol Tomás Fernández affirme que les artistes sont des chroniqueurs d'une époque et du peuple (Ochando, 2020) et qu'ils doivent le

79 « Le rythme de cette danse mortelle participe à l'individuation du sujet chrétien, à la fois interpellé dans la singularité de sa personne et confronté à la valeur collective de son destin ».

conscientiser (Jaén, 2020). Il a produit alors une série intitulée « Corona<sup>80</sup> », en créant une œuvre<sup>81</sup> chaque jour – avec le matériel à sa disposition chez lui, en relation avec le confinement –, son but étant de diffuser ensuite sa production sur les réseaux sociaux. Les titres retenus sont généralement très clairs quant au lien direct avec le Coronavirus. La « lecture » de ces œuvres iconographiques n'en est pas pour autant évidente sans le passé iconologique pandémique.

78. Tomás Fernández dit avoir une vision très positive (Jaén, 2020)<sup>82</sup> ; toutefois il se nourrit en même temps, consciemment ou non, d'une iconologie antérieure/archaïque fort pessimiste, comme dans cette œuvre intitulée « Vacuna »/« Vaccin ». Que voyons-nous de prime abord ? Un cavalier, cape au vent, portant une armure de type ancien et monté sur un cheval monochrome grisé tout comme lui, entouré de multicolores petites figures géométriques (carrés et rectangulaires), qui semblent former une nouvelle armure, une sorte d'écran vital. Le panache arc-en-ciel de son heaume fait figure de rappel avec la queue de l'équidé. Point d'épée, mais une lance rouge et blanche (figuration de l'aiguille du vaccin ?) ayant pourfendu, en tous les cas, traversé une couronne virale de couleur verte. Le visage peu souriant du cavalier ainsi que la grimace du cheval (à bascule ? mais le jouet, c'est nous, jouets de cette pandémie...) laissent deviner un danger. Il y a un combat à mener, certes ; néanmoins, sans le titre, on ne reconnaîtrait sans doute pas d'emblée ici une figuration vaccinale. En revanche, comment ne pas trouver des échos avec les anciennes représentations du cavalier de la Mort, invariant pandémique ?

Voir illustration : [Vacuna](#) (vaccin), Tomás Fernández.

79. On considère en effet que ce cheval, figure de l'Apocalypse (Delumeau, 1983)<sup>83</sup>, fait écho à la vision de la peste comme fléau divin. Le texte biblique de l'*Apocalypse de saint Jean* a, à l'évidence, nourri pendant des siècles les représentations de la Mort en temps de graves crises et épidémies (Apoca-

80 Qui peut aussi se traduire « couronne » en français.

81 Réalisées sur du papier cartonné.

82 Il affirme par exemple : « Je crois que nous nous trouvons à un moment idéal pour créer une société plus juste et qu'il faut voir le coronavirus comme quelque chose nous servant à construire. Moi, je me suis senti plus humain et je pense que cela a été pareil pour tout les gens » / « Creo que estamos en un momento ideal para hacer una sociedad más justa y que recordemos el coronavirus como algo que sirvió para construir. Yo me estoy haciendo más humano y pienso que el resto de la gente también ».

83 Jean Delumeau (1983) parle de « temps d'apocalypse ».

lypse de Saint Jean, 6-8). Ne s'agirait-il pas, par conséquent, dans l'œuvre de Tomás Fernández, de faire référence aux fléaux et plus particulièrement au quatrième cavalier de l'Apocalypse<sup>84</sup>, pour lequel il est dit : « [...] je vis paraître un cheval de couleur pâle ; et celui qui était monté dessus se nommait la Mort, et l'Enfer le suivait » ?

80. Armé d'une épée ou d'une lance, ce cavalier pourra ensuite être un squelette et porter une faux... Pour certains, il s'agit non pas de la Mort, mais de la maladie. Des graveurs comme Dürer (1498) et Gustave Doré (1865) avaient déjà immortalisé ce macabre équidé.

Voir illustration : *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* (gravure sur bois, 39x28 cm, 1498), Albrecht Dürer.

81. Le choix du gris chez Fernández rappelle que la mort est sinistre et le vert du coronavirus peut certes référer à la nature, mais ne saurait faire oublier que c'est aussi la couleur de la pourriture, de la pestilence de ceux qui sont attaqués par la peste. Dans les théories anciennes liées à l'humidité, le vert pouvait faire écho au noir, puisque la peste a toujours été associée à la putréfaction et à l'idée d'une corruption qui passe par le chaud et l'humide, en tant que sorte de cuisson qui rend le sang, en plus de la langue et d'autres éléments du corps, noirs<sup>85</sup>. Les autres œuvres de cet artiste, très colorées, nous montre bien que le choix du gris était volontaire dans *Vacuna*.

82. En toutes périodes pandémiques, l'homme a cherché à témoigner, à mettre en texte et en image, ces événements traumatiques. Dans les temps plus anciens, un certain fatalisme semblait prédominer et accompagner une forte prégnance religieuse<sup>86</sup>. Dans les sociétés modernes, on a évolué vers un plus grand optimisme, marqué par une glorification des progrès scientifiques, véhiculée par des pouvoirs politiques cherchant par là même à se valoriser. La place donnée à l'autorité médicale semble demeurer aujourd'hui importante, en tous les cas à Cuba, comme le montre l'illustration, primée au concours UYAAC 2020 Anticorinavirus, qui répète en plusieurs langues : « Merci docteur ! ». Cette place accordée aux médecins est aussi

84 Les trois premiers sont les représentations de la famine (cheval noir), de la guerre (cheval rouge) et de la conquête (cheval blanc).

85 Voir les théories d'Ambroise Paré (1568) et de Labadie (1620). « La mélancolie, le diable et la peste apparaissent sous le même domino noir » affirme François Azouvi.

86 Le Pape François a dit, le 28 mars 2021 : « Le diable profite de la crise pour semer la méfiance, le désespoir et la discorde » (Pullella, 2021).

un élément récurrent dans l'art pandémique, comme le montrent déjà des enluminures du XV<sup>e</sup> siècle (Castex et Sacha Kacki, 2020)<sup>87</sup>.

83. Voir la [caricature](#) de Arístides Hernández (Ares).
84. Notre rapport à la pandémie est-il plus serein du fait de nos meilleures connaissances scientifiques ? Surtout dans un pays comme Cuba, où demeure la foi – osons avec ce terme le crime de lèse-castrisme – en une médecine de qualité, comme le réitère ces remerciements en 6 (chiffre d'harmonie<sup>88</sup>) langues et faisant référence à diverses divinités, preuve que le terreau religieux n'est pas épuisé<sup>89</sup> quand la maladie frappe le corps social. Mais c'était avant que l'on ne se mette à douter des vaccins...

Éléments d'ouverture :

85. On est parti du postulat que toute œuvre d'art possède une fonction de dévoilement du réel et de ses représentations socio-culturelles, alors que « la structure de l'objet n'est pas immédiatement donnée à la perception » (Charbonnier, 1971 ; 108)<sup>90</sup>. Marc Augé l'affirme : la « maladie constitue bien une forme élémentaire de l'événement » (Augé et Herzlich, 2000 ; 14). Les manifestations pandémiques, biologiques et mentales, font aussi l'objet d'interprétations et de représentations où perdurent les schèmes d'un imaginaire de la peste<sup>91</sup> comme pandémie par antonomase, car unique pour sa létalité.

87 « Commémorer les épidémies dans un monde changeant : mémorialisation de la peste et autres fléaux infectieux du Moyen Âge à nos jours » ; « Les traitements médicaux en temps de peste font leur apparition dans les représentations artistiques dès le XV<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent plusieurs enluminures de manuscrit dès 1438 dans lesquelles apparaissent des médecins pratiquant des saignées ou soignant les bubons de patients atteints par la maladie (p. ex. *Le Psautier de Luttrell* illustré vers 1320-1340 par des artistes anonymes). Elles sont de plus en plus fréquentes sur des gravures sur bois du XVI<sup>e</sup> siècle où la localisation des bubons sur le corps devient précise ainsi que les indications fournies par les chirurgiens (p. ex. *Emplacement des bubons et des saignées*, anonyme, 1519). Au XVII<sup>e</sup> siècle apparaît l'image classique du médecin de peste dans son habit protecteur en cuir, telle la célèbre gravure *Le docteur Schnabel* [docteur bec] de Rome de P. Fürst (1656). L'image perdure aux siècles suivants, seule la coupe du vêtement évoluant ».

88 6 sur 9 cases ; le 9 étant le chiffre de l'altruisme.

89 On y trouve un autre invariant pandémique comme celui de la Vierge au manteau, que l'on invoque pour qu'elle intercède auprès des malades et arrête les fléaux.

90 Voir aussi Dan (2003).

91 Les mots « pestiféré » ou « pestilentiel » ont conservé encore aujourd'hui toute leur puissance évocatrice.

86. Cette étude invite donc à réfléchir au statut des représentations iconographiques en sciences humaines et aux transferts des invariants iconologiques. À la croisée entre histoire de l'art, analyse iconographique et apports sociologiques et philosophiques, cette approche diachronique qui relie individuel et collectif, et s'intéresse aux systèmes de signification dont parle Pierre Francastel (1970), demeure un exercice introductif limité, qui ne saurait constituer une véritable archéologie des représentations des pandémies au sens que lui donne Michel Foucault (1969). Toutefois, on s'est efforcée de relever pour le moins une typologie générale des représentations pandémiques dans les aires francophones et hispanophones, entre Europe et monde caribéen, entre permanences et ruptures, en vue de mieux comprendre les perceptions des phénomènes épidémiques et des terreurs matricielles qu'elles continuent de véhiculer. Alors que les populations occidentales avaient oublié la confrontation directe aux pandémies, voilà que les crises du sida et de la Covid-19 réactivent des imaginaires collectifs et les processus iconologiques attenants. Le Mal contemporain ravive les peurs ancestrales (Lacroix, 1998 ; 68).
87. À l'heure où en Occident la préoccupation pour la santé l'emporte sur celle de l'âme et où le déni de mort imprègne les mentalités, ces crises pandémiques résonnent autrement, sans pour autant que l'iconologie ne se départisse de « vieux réflexes ». Malgré le poids de la science contemporaine qui a introduit d'emblée dans les représentations la figuration du virus mis en cause à l'heure actuelle et l'espérance en un vaccin, le biopolitique n'en demeure pas moins critiqué, à la fois dans divers types de danses macabres réactivées ou par l'angoisse de l'empilement des corps. Rire et/ou symbolisation intellectualisée de masques métonymiques cherchent alors à transcender les peurs. S'est-on d'ailleurs départi des systèmes symboliques liés au magico-religieux et au rejet de la « faute » et de la punition sacrée qui est son pendant ? Cette « éthique de la culpabilité » (Chevé-Aicardi, 2003 ; 95) semble désormais talonnée, si ce n'est remplacée, par une anxiété pathologique (dans les deux sens du terme). Celle-ci est alimentée sans trêve par les médias et nos hommes politiques, par un souci récurrent de la commémoration, si ce n'est de la congratulation<sup>92</sup>, et de recherche de héros, comme avec le docteur Raoult *versus* les positionnements officiels de l'État français.

92 On pense par exemple à la médaille « MERCI » de la Monnaie de Paris, réalisée en hommage aux personnels soignants.

88. Dominique Chevé-Aicadi a affirmé : « La peste a introduit le macabre dans l'art » (Chevé-Aicardi, 2003 ; 30). En cette nouvelle période pandémique, on en vient à s'interroger : que produira d'original le coronavirus dans le domaine artistique ? Pour le moment, l'art du coronavirus re-produit..., mais pas seulement, ne serait-ce que parce que non limité à un public ciblé, et parce que se développent des peurs et des mal-êtres eux aussi « pandémiques ». Il resterait à traiter pour le moins de l'intérêt renforcé suscité pour les questions écologiques, pour lesquelles l'art pourrait participer à construire des schèmes durables. Car si l'art « sert » à quelque chose, c'est pour le moins à rendre visibles les grands questionnements qui accompagnent chacune de nos époques.

## Bibliographie

---

AGRAMONT Jacme (d'). Regiment de preservació a epidemia o pestil ncia e mortaldats (Lleida/Lérida, avril 1348), 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/regiment-de-preservacio-de-pestilencia-lleida-1348--0/>.

ALBERIGO Giuseppe ( d.). Les conciles œcuméniques, tome II-2 : Les décrets de Trente   Vatican II, Paris, Ed. du Cerf, 1994.

AMBROSELLI Claire. La grande mortalité. Approche iconographique de la peste au Moyen  ge, Paris, Université Paris 6, Faculté Broussais-Hôtel-Dieu, 1978.

ARIES Philippe. L'homme devant la mort, Paris, Seuil, 1977.

ARRIZABALAGA Jon, « La peste negra de 1348: los  rigenes de la construcción como enfermedad de una calamidad social », in *Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, vol. 11, 1991, p. 73-117, <https://tinyurl.com/5n8sma5f>.

AUGÉ Marc, *Symbole, fonction et histoire*, Paris, Hachette, 1979.

AUGÉ Marc et HERZLICH Claudine (dir.), *Le sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2000 (1984).

AZOUVI François, « La peste, la mélancolie et le diable, ou l'imaginaire réglé », in *Diogène*, n° 108, Paris, Gallimard, 1979, p. 124-143.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal* (1857), « Spleen LXXVIII ».

BEAUVAIS Vinent (de), *Speculum historiale*, <https://tinyurl.com/439vpkcm>.

BERTRAND Régis, « L'iconographie de la peste à Marseille ou la longue mémoire d'une catastrophe », in *Images de la Provence. Les représentations iconographiques de la fin du Moyen Age au milieu du XX<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, PUP, 1992, p. 75-90.

BENNASSAR Bartolomé, *Recherches sur les grandes épidémies dans le nord de l'Espagne à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Masson, 1969.

BESSION Florian, *Actuel Moyen Âge*, 13 avril 2020, <https://tinyurl.com/2mb3bf8j>.

BOECKL Christine M, *Images of plague and pestilence: iconography and iconology*, Kirksville, Truman State University Press, 2000.

BOËTSCH Gilles, « Le temps du malheur : les représentations de l'épidémie dans les œuvres 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.

BROSSOLLET Jacqueline, « L'influence de la peste du Moyen-âge sur le thème de la Danse Macabre », in *Médecine et Hygiène*, n° 860, 26 février 1969, p. 1-9.

BROQUA Christophe, « La place de l' « activisme » dans la conférence de Genève », in numéro spécial ANRS- *le Journal du Sida-Transcriptase*, automne 1998, [https://www.researchgate.net/publication/319720189\\_La\\_place\\_de\\_l'activisme\\_dans\\_la\\_conference\\_de\\_Geneve](https://www.researchgate.net/publication/319720189_La_place_de_l'activisme_dans_la_conference_de_Geneve), consulté le 2 juin 2021.

\_\_\_\_\_, *Agir pour ne pas mourir ! Act Up, les homosexuels et le sida*, Paris, Presses de Sciences Po, 2005.

BROSSOLLET Jacqueline, « Saint Roch et la pudeur », in *La Clinique*, 16, 1971, p. 225-229.

BROSSOLLET Jacqueline et MOLLARET Henri Hubert, *Pourquoi la peste ? Le rat, la puce et le bubon*, Paris, Gallimard, 1994.

BRUNA Denis, *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen âge*, Paris, Éd. du Léopard d'or, 2006.

BULST Neithard et Delort Robert (eds.), *Maladies et société (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Actes du colloque de Bielefeld, novembre 1986, Paris, Editions du CNRS, 1989.

BURGUIÈRE A. et REVEL J. (dir.), *Histoire de la France, Choix culturels et mémoire*, Paris, Seuil, 2000 (1993).

CARRIERE Charles, COUDURIE Marcel et REBUFFAT Ferréol, Marseille, ville morte, *La peste de 1720*, Paris, Garçon, 1968.

CASTEX Dominique et KACKI Sacha, « Commémorer les épidémies dans un monde changeant : mémorialisation de la peste et autres fléaux infectieux du Moyen Âge à nos jours », in *L'Espace Politique*, n° 41, 2020, mis en ligne le 23 février 2021, consulté le 10 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/espacepolitique/8598> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/espacepolitique.8598>.

CERVANTES Miguel (de), *Le noble et ingénieux Don Quichotte de la Manche*, 1989 (1605/1616), « Les classiques de la littérature mondiale », Tome 2.

CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec C. Lévi-Strauss*, Paris, 10/18, 1961.

CHASTEL André, « L'art et le sentiment de la mort », in *Revue du XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 36-37, Paris, 1957, p. 287-293.

CHEVÉ Dominique et SIGNOLI Michel, « Les corps de la contagion corps atteints, corps souffrants, corps inquiétants, corps exclus ? », in *Revue Corps*, n° 5, 2008, p. 11-14.

CHEVÉ-AICARDI Dominique, *Les corps de la contagion. Étude anthropologique des représentations iconographiques de la peste (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles en Europe)*, 2003, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00011965/document>

CORVISIER André, *Les danses macabres*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 3416, 1998.

DAN Sperber, « L'étude anthropologique des représentations : problèmes et perspectives », in *Les représentations sociales*, Denise JODELET (éd.), Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 2003, p. 133-148, <https://www.cairn.info/les-representations-sociales--9782130537656-page-133.htm>.

DAUMAS Maurice, *Images et sociétés dans l'Europe moderne*, Paris, Armand Colin, 2000.

DELORT Robert, « La peste soit du rat », *L'Histoire*, n° 74, janvier 1985, <https://tinyurl.com/4aryaty>.

DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Une cité assiégée*, Paris, 1978.

\_\_\_\_\_, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1983.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit (coll. Paradoxe), 2002.

DEMURGER Alain, *Temps de crises, temps d'espoirs – XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 1990, collection Points.

DUBOS Laura Rachel, in *Bilan*, <https://www.bilan.ch/opinions/laura-rachel-dubos/le-fleau-pandemique-a-travers-le-prisme-de-lart>, 23 septembre 2020.

DUCHET-SUCHAUX Gaston et Pastoureau Michel, *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994 (1990).

DUPUY Pascal, « La peste à Marseille », in *Histoire par l'image*, mars 2013, <http://histoire-image.org/fr/etudes/peste-marseille>.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

ENC CRE (Edition Numérique collaborative et CRitique de l'Encyclopédie), vol. VI (1756), <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-988-0/>.

FABRE Gérard, *Epidémies et contagions. L'imaginaire du Mal en Occident*, Paris, PUF, 1998.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_, « La politique de la santé au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, tome III, n° 168, 1994.

\_\_\_\_\_, « Il faut défendre la société », in *Cours au Collège de France*, 1976, Paris, Gallimard/Seuil, 1997.

FRANCASTEL Pierre, *Etudes de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.

FRANCO MATA Ángela, « Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España », in *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 20, Madrid, 2002, p. 173-214.

FÜRST Paul, « Der Doktor Schnabel von Rom », 1656, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15677032>.

GABOULAUD Adrien, « De la "peste noire" au coronavirus, ce qu'enseigne l'Histoire », in *Paris Match*, 26 mars 2020, <https://www.parismatch.com/>

Actu/Societe/La- peste-noire-de-1348- quelles-lecons-face-au-coronavirus-de-2020-1680065.

GALTIER Charles, *Les saints guérisseurs en Provence et Comtat Venaissin*, Le Coteau, Horvath, 1990.

GIMBEL Lena Mackenzie, « Bawdy badges and the Black Death: late medieval apotropaic devices against the spread of the plague », 2012, Electronic Theses and Dissertations, Paper 497, <https://doi.org/10.18297/etd/497>.

GLAP (Du Gymnase à Longchamp – Arts et Patrimoine), 2020, <https://glap-marseille.com/exposition-olivier-bernex-les-pestes/>.

HERLIHY David, *La peste noire et la mutation de l'Occident*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1999 (Harvard, 1997).

HOMERE, *Iliade - Odyssée*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », n° 115, 1955.

JOUTARD Philippe, « Une passion française : l'histoire », in *Histoire de la France, Choix culturels et mémoire*, A. BURGUIÈRE et J. REVEL, (dir.), Paris, Seuil, 2000 (1993).

GINZBURG Carlo, *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, « Le live de poche », 1982.

Institut Pasteur, Fiche maladie : « Lèpre », 2019, <https://www.pasteur.fr/fr/centre-medical/fiches-maladies/lepre>.

JAÉN (diario), sans auteur, « El arte de Tomás Fernández para concienciar a la sociedad », 24 mars 2020, <https://www.diariojaen.es/cultura/el-arte-de-tomas-fernandez-para-concienciar-a-la-sociedad-DI6921544>.

JEANNIN Marine, « La peste noire : histoire d'une épidémie meurtrière », in *GEO*, 23 mars 2021, <https://www.geo.fr/histoire/la- peste-noire-histoire-dune-epidemie-meurtriere-204081>, consulté le 28 mai 2021.

JOVER Manuel, « Quand la peste ravageait Marseille : étude de l'œuvre La Vue du Cours par Michel Serre », in *Connaissances des arts*, 30 novembre 2020, <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/quand-la- peste-ravageait-marseille-etude-de-loeuvre-la-vue-du-cours-par-michel-serre-11144029/>.

KLINKA Emmanuelle, « Des danses macabres au grotesque : expressions de l'Espagne médiévale », in *Revue (In)Disciplines*, LIRCES, 2019, p. 1-19, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01990535/document>

LAPLANTINE François, « 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 *Les représentations sociales*, D. JODELET (dir.), Paris, PUF, 1989, p. 297-318.

LACROIX Michel, *Le Mal*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1998.

LEGAÑO ALONSO Jorge, « Otra vacuna cubana contra la Covid », in *Cuba periodistas*, 11 avril 2021, <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2021/04/otra-vacuna-cubana- contra-la-covid/>.

LOISEAU Julien, « 1347, la peste atteint la France », in *Histoire mondiale de la France*, Patrick BOUCHERON (dir.), Paris, Seuil, 2017, p. 209-213.

LOPE-RIVIERE Monique (de). *Traditions populaires et textualité dans le « Libro de Buen Amor »*, Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques, 1984.

LORINCZ Zoltan, *Saint Martin dans l'art en Europe*, Tour/Szombathely, CLD Editeur/BKL Editeur, 2001, <https://pressibus.org/gen/victorina/culte158.pdf>.

MALE Emile, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Leroux, 1898.

MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1971.

MOLLARET Henri et Brossollet Jacqueline (dir.), *La peste, source méconnue d'inspiration artistique*, in Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1965.

NAU Jean-Yves, « A(H1N1) : l'OMS sur la sellette », in *Revue Médicale Suisse*, 2020, [revmed.ch/revue-medicale-suisse/2010/revue-medicale-suisse-235/a-h1n1-l-oms-sur-la-sellette-1](http://revmed.ch/revue-medicale-suisse/2010/revue-medicale-suisse-235/a-h1n1-l-oms-sur-la-sellette-1).

OCHANDO Francisco Javier, « Los artistas somos los cronistas del pueblo », in *Culturas*, 2 mai 2021, <https://www.ideal.es/culturas/jaen/reflejo-epidemias-arte-20200420221211-nt.html>.

ONFRAY Michel, « Qu'est-ce qu'un chef ? », 2020, <http://normandie.canalblog.com/archives/2020/04/12/38192742.html>.

PANZAC Daniel, *Quarantaine et lazarets. L'Europe et la peste d'Orient*, Aix-en-Provence, Edisud, 1986.

PASTOUREAU Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

PICHON Geneviève, « La lèpre et le péché, étude d'une représentation médiévale », in *Le mal*, J.-B. Pontalis (dir.), Paris, Gallimard, « folio essai », 1988.

PULLELLA Philip, « Le Pape, le dimanche des Rameaux, dit que le diable profite de la pandémie », in *FR24 NEWS*, 28 mars 2021, <https://www.fr24news.com/fr/a/2021/03/le-pape-le-dimanche-des-rameaux-dit-que-le-diable-profite-de-la-pandemie.html>.

RIÑÑO, Peio H., « La escultura que homenajea a las víctimas de la covid-19 en Madrid tiene 25 años », in *El País*, 22 mai 2020, <https://elpais.com/espana/madrid/2020-05-22/la-escultura-que-homenajea-a-las-victimas-de-la-covid-19-tiene-casi-30-anos.html>.

ROBSON David, « Coronavirus: cómo el miedo a la enfermedad covid-19 está cambiando nuestra psicología », in *BBC News Mundo*, 12 avril 2020, <https://tinyurl.com/p8rbpkz8>.

ROSAS ARTOLA Manuel, « Una pintura de San Roc falsamente atribuida a Francesc Ribalta », in *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón de la Plana, 1976, p. 124-130.

RUFFIE Jacques et SOURNIA Jean-Claude, *Les épidémies dans l'histoire*, Paris, Flammarion, 1984.

SAUGNIEUX Joël, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

SCHMITT Jean-Claude, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 1966.

SCOTTO Serge, STOFFEL Éric et WAMBRE Samuel, *Les Pestiférés*, Charnay-lès-Mâcon, Éd. Bamboo, « coll. Grand Angle », 2019.

SICARD Monique, *La fabrique du regard*, Paris, Odile Jacob, 1998.

VIGARELLO Georges, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen-âge*, Paris, Seuil, 1999 (1993).