Martine Boiteux

EX-VOTO ET PESTES ROMAINES XV^e^-XIX^e^ SIÈCLE

Allant au-delà de la présentation de la politique contre la peste du gouvernement pontifical et de sa mise en valeur par les images, thème déjà traité,[1] l'article analyse quelques exemples de la nombreuse production artistique élaborée à l'occasion des épidémies dans la Rome papale du XVe au XVIIIe siècle, et conservée dans les églises et les musées. La communication visuelle est fondamentale et toutes les autorités l'emploient abondamment. L'objectif est un parcours en images pour mettre en évidence les rites et les œuvres d'art dont la création a été suscitée par l'épidémie, et l'effet cumulatif obtenu du rapprochement rite et image. Un voyage dans quelques tableaux votifs réalisés après un vœu plus ou moins explicite pour une consommation collective.

Le corpus d'images, objets miraculeux et rituels romains, permet de mettre en évidence les différents types de représentations et leur signification. L'analyse des images, des pratiques rituelles, sociales et religieuses, et leurs figurations, est conduite, sans recherche d'exhaustivité, avec une approche pluridisciplinaire, de l'histoire et histoire de l'art à l'anthropologie, soulignant l'énonciation rituelle et visuelle pour une anthropologie de la mémoire (Warburg). L'image est un simulacre[2] fonctionnel qui figure l'invisible et rend présent le saint protecteur; elle est étudiée comme forme (Wölfflin) créée par des auteurs en dialogue avec leurs commanditaires pour donner sens à

[1] M. Boiteux, *Le bouclage*, in *Roma moderna e contemporanea,* a cura di I. Fosi, in *Roma Moderna e Contemporanea*, *La peste a Roma (1656-1657),* 2006, pp. 175-205.

[2] V. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milan 2006.

Archivio della Società romana di storia patria, vol. 145 (2022), pp. 147-178

l'œuvre d'art, instrument de la propagande des pouvoirs conjoints de la religion et de la politique, commémorant un événement et créant une mémoire. On pourrait parler de l'éloquence de l'image.

Les pestes romaines sont récurrentes depuis le Moyen Age et ont connu des pics à l'époque moderne, comme en 1630-1631 et 1656-1657. La construction du souvenir marque certains lieux dans l'espace urbain, notamment les églises, avec des monuments, objets et images, qui font référence à l'histoire et évoquent les événements du passé. Les rituels et leur commémoration ont été plus ou moins développés lors des épidémies et leur mémoire en images a été aussi propitiation pour le futur. Les images matérialisent un processus dévotionnel, politique et mémoriel.

Lors des épidémies, les commandes et le travail artistique se poursuivent;[3] c'est un des moyens utilisés par le pape pour lutter contre le manque de travail dû à la peste. Ainsi en 1656 Alexandre VII accueille des artistes au Quirinal pour les faire travailler et les loger. Toutefois je me concentrerai sur les créations liées aux pestes. Il s'agit d'un corpus de peintures, objets et monuments romains, ou en relation avec la ville, sans souci d'exhaustivité car les images sont très nombreuses, notamment dans les églises-lieux de culte; corpus limité à quelques exemples.

1. Caractères du corpus

1.1. Le corpus est le résultat d'une enquête sur le terrain dans quelques églises romaines: San Pietro in Vincoli, San Biagio e Carlo ai Catinari, San Rocco all'Augusteo, Sant'Ambrogio e San Carlo al Corso, Sant'Andrea dei Fratte, Santa Maria in Campitelli, San Marcello al Corso, Santa Maria della Concezione dei Capuccini, Santa Maria del Carmine alle Tre Cannelle, à la recherche des œuvres de Guido Reni, Nicolas Poussin, Antoniazzo Romano, Giacinto Brandi, Francesco Cozza, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi…, et des objets utilisés lors des épidémies.

[3] S. Baker, *Art, Architecture and the Roman Plague of 1656-1657*, in *La peste a Roma (1656-1657)*, cit., pp. 243-262.

1.2. Les créations artistiques sont de différents types, images chrétiennes relevant d'une pratique de dévotion, toujours à la fois narratives, symboliques et mémorielles. Objets et monuments relèvent de la production artistique et de commandes à des artistes le plus souvent connus et s'inspirent à la fois de choses vues dans la ville malade et de textes.

Les images strictement narratives racontent la tragédie et les horreurs de l'épidémie: avec l'exposition des cadavres de pestiférés dans le bas des représentations montrant la corruption des corps. Toutefois face aux phénomènes apocalyptiques comme le fléau de la peste, l'irrationalité et la foi intense en un miracle comme dernière chance de salut sont manifestes. Les peintres expriment cette dualité en représentant en une scène dramatique et réaliste les horreurs de la maladie, fléau envoyé par Dieu, avec la présence des anges du Bien et du Mal, et insistant sur la description des corps des pestiférés couverts de plaies et de bubons, souvent immergés dans un paysage sombre voire nocturne évoquant l'atmosphère inquiétante, expression du pathos de la douleur; la dégradation des corps et celle de la condition humaine suscitent dégoût et répulsion. Au départ de la peinture existe le plus souvent un texte. D'autres racontent et font le récit des actions, telles la mise en défense de la ville, les processions et les prières.

Des peintures représentent les saints protecteurs et les demandes d'intercession; ces images témoignent d'un remerciement pour la fin de la peste et aussi d'une prévention-conjuration pour le futur; elles sont donc propitiatoires. La représentation symbolique se concrétise dans la figure d'un saint qui se présente comme protecteur contre le fléau. Ces saints protègent de la peste ou la font cesser. On en appelle aux saints primitifs comme Sébastien et Roch. Pour Sébastien, ses plaies sont une métaphore de la peste, et les flèches de son martyr évoquent les flèches brisées symbole de la maîtrise de l'épidémie; tandis que pour Roch, accompagné de son chien, les plaies sont réelles puisqu'il avait été contaminé; ainsi s'explique que la fonction de Sébastien soit de conjurer l'épidémie et celle de Roch de guérir et faire cesser la diffusion.[4] Ce sont deux personnages historiques de l'Antiquité tardive et du Moyen Age, et ces saints thaumaturges invoqués à Rome et ailleurs sont parfois associés.

[4] *De la contagion*, a cura di B. Delaurenti - T. Le Roux, Paris 2020.

A côté de ces deux grands saints thaumaturges, bien vite d'autres canonisés de l'époque moderne sont invoqués et ont tendance à supplanter les premiers. Au XVIIe siècle San Carlo Borromeo, archevêque de Milan canonisé le 1er novembre 1610, 26 ans après sa mort,[5] connaît rapidement une grande diffusion pour les demandes d'intercession et les représentations picturales nombreuses à Rome; Carlo s'était beaucoup prodigué durant la peste milanaise de 1576-1577, définie par Manzoni dans *I promessi sposi* décrivant la peste de 1630 comme «peste de San Carlo Borromeo» citée au chapitre XXXI comme précédente à celle bien plus grave de 1630 lorsque le cardinal Federico Borroneo, cousin de Carlo, est alors archevêque de Milan;[6] en effet, sans se ménager il soutenait les malades, visitait les pestiférés, les réconfortant et leur donnant la communion, il conduisait des processions pour demander la fin de l'épidémie.

Il est parfois associé à Santa Francesca Romana, la romaine patronne de Rome, fondatrice des Oblates de Tor de'Specchi, canonisée en 1608; très active dans le domaine de l'assistance, elle est peu invoquée contre la peste et peu présente sur les images en tant que telle bien que ses deux fils soient morts de la maladie. Les deux saints de l'époque moderne sont parfois associés sur les représentations d'intercession.

Les saints invoqués sont tous sous la protection de l'Archange Saint Michel, protecteur tutélaire et légendaire de la ville, qui relève du légendaire romain. En effet, selon la tradition, le pape Grégoire le Grand (590-604) en procession durant une peste voit apparaître l'Archange qui, sur la cime du château Saint Ange, annonce la fin de l'épidémie en rengainant son épée; une statue mémorielle érigée au XIIIe siècle a été refaite en bronze au XVIIIe (fig. 1); l'Archange semble le prototype de l'intercesseur à Rome.

[5] M. Boiteux, *La cerimonia della canonizzazione. Teatro, riti, stendardi e immagini*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana. Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo e età moderna*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli - G. Picasso, Florence 2013, pp. 99-121, 21 fig.

[6] C. Bascapè, *Vita e opere di Carlo arcivescovo di Milano cardinale di s. Prassede,* a cura della venerabile Fabbrica del Duomo (texte latin et traduction en italien), Milan 1965; P. Bisciola, *La peste di San Carlo Milano 1576-1577*, Tiemme Edizioni Digitali (5 maggio 2020).

1. Statue de l'archange Saint-Michel sur le château Saint Ange, photographie.

1.3. Les œuvres d'art offertes en don peuvent être qualifiées d'ex-voto,[7] matérialisant dans les églises, lieux sacrés, un vœu collectif[8] plus ou moins explicite; remerciement et conjuration-propitiation se conjuguent; elles sont toujours symboliques et mémorielles. Ces ex-voto, objets sacralisés offerts à la vénération des fidèles, deviennent patrimonialisés. Cet objet matériel prend des formes variées, met en connexion l'humain et le divin, et montre une vision de l'es-

[7] Récemment de nombreuses études et colloques ont été consacrés aux ex-voto. Colloque *Faits et gestes votifs*, EHESS, Paris, 20-22 octobre 2021; P.O. Dittmar, P.A. Fabre, M.A. Polo de Beaulieu, enquête collective sur l'ex-voto; G.B. Bronzini, *Santi taumaturghi e taumaturgia dell'ex-voto*, in *Lares*, 1990, pp. 593-541; id, *Stratigrafia dei piani di storicità dell'ex-voto dipinto e dei possibili livelli di analisi*, in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 1987, pp. 128-132. Longtemps l'analyse de l'ex-voto a été faite en relation avec la culture populaire: B. Cousin, *L'ex-voto, document d'histoire, expression d'une société*, in *Archives de sciences sociales des religions*, 48/1 (1979), pp. 107-124: E. Poulat, *Art votif et peinture religieuse*, ivi, pp. 125-132: analyse bibliographique.

[8] Poulat, *Art votif* cit., pp.125-132.

pace céleste. Les images portent des messages iconiques en figurant deux mondes séparés par des nuages,[9] convention iconique acceptée de tous, comme leur représentation à la même échelle.

Les ex-voto expriment le système du don/contre-don sur des peintures parfois spectaculaires. Il s'agit d'adresser à des puissances surnaturelles l'expression d'une gratitude et/ou d'une attente pour des bienfaits reçus et/ou espérés.[10] L'ex-voto concrétise la transaction votive[11] rendue visible à la communauté par un geste votif tel une procession ou un don. Objet utilitaire et de dévotion qui reprend les gestes de la prière il a une fonction mémorielle: c'est le souvenir de la grâce reçue, image codée, toujours réaliste et symbolique; acte de conjuration ou de remerciement, et aussi propitiatoire pour le futur il exprime la peur de la société face au risque de retour de l'épidémie.[12] Il est témoin d'une relation directe avec la divinité en liaison avec la croyance aux miracles. La relation est double: fonction d'offrande et de communication entre le fidèle et le protecteur; sorte de contrat passé entre les auteurs du vœu et le saint invoqué comme intermédiaire. L'ex-voto s'adresse également au fidèle témoin d'un geste votif et donc d'une action de l'autorité. C'est un document d'histoire qui diffuse la mémoire de l'événement, la peste, le recours invoqué et son efficacité.

L'ex-voto a longtemps été analysé en relation avec la culture populaire[13] avec parfois un sens élargi;[14] ici il relève plutôt de la culture savante: les commanditaires liés aux autorités religieuses et politiques s'adressent à des artistes de renom, des laïcs, pour l'exécution de ces peintures qui sont des objets d'art. L'analyse sémiologique per-

[9] H. Damisch, *Un outil plastique, le nuage*, in *Revue d'esthétique* (1958), n° 1-2, pp. 104-148.

[10] P.A. Fabre, *Introduction*, in *Les ex-voto: objets, usages, traditions*, a cura di P.A. Fabre - M.A. Polo de Beaulieu - U. Ehmig Pietas, Münster 2019.

[11] *Ex voto: votive giving across cultures*, a cura di I. Weinryb, New York 2016.

[12] B. Cousin, *Le miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux images d'une société.* Préface de M. Vovelle, Aix-en-Provence 1983.

[13] B. Cousin, *L'ex-voto document d'histoire, expression d'une* société, in *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 48/1 (1979), pp. 107-124, p. 115.

[14] E. Poulat, *Pour une notion élargie de la religion populaire*, in *Ricerche di storia sociale e religiosa*, 11 (1977), pp. 45-52.

met un décryptage des niveaux de signification du message iconique des peintures: la figuration comprend l'évocation de l'événement, la peste, et les intercesseurs invoqués porteurs d'un message à la divinité, et aussi la mémorisation de la grâce reçue/demandée; c'est un message d'espoir et un témoin de son efficacité.[15]

L'époque moderne, objet de la présente étude, est le temps de la dévotion aux reliques qui sont mises en relation avec les ex-voto et le culte ainsi créé. Aby Warburg soulignait que, à la Renaissance, les ex-voto étaient directement liés à la vénération des reliques et aux images de miracles,[16] souvent narratives et visualisation de l'intervention; c'est donc un objet substituable.[17] Warburg notait leur caractère d'images au fétichisme magique.[18] Jacques Le Goff remarquait que l'ex-voto peint est le terrain et l'expression d'une société et relève de quatre domaines: histoire et longue durée, histoire des mentalités, histoire de la culture matérielle, anthropologie historique.[19] L'ex-voto a été défini comme «tout objet offert pour un miracle demandé ou accompli»,[20] marquant sa dimension expressive, dynamique et plurielle. Objet dévotionnel non liturgique, perçu comme une pratique non-cléricale,[21] il relève aussi d'un souci didactique. Le prestige d'un sanctuaire est accru par la présence de reliques et d'ex-voto; œuvres

[15] D. Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris 1998; C. Lévi-Strauss, *L'efficacité symbolique*, in *Revue de l'histoire des religions*, 135-1 (1949), pp. 5-27.

[16] A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1902, pp. 89-126, pp. 340-352; pp. 184-221; cité par M. Holmes, *Ex-voto: materiality and cult*, in *The idol in the Age of Art: Objects, devotions and Early Modern World*, a cura di M. Cole - R. Zorach, Farnham 2009, pp. 159-181.

[17] G. Didi Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia* dell'arte, Turin 2006, p.13.

[18] Holmes, *Ex-voto: materiality, memory and cult* cit., pp. 159-181.

[19] *La nouvelle histoire. Les encyclopédies du savoir moderne,* a cura di J. Le Goff, Paris 1978.

[20] C. Perrée, *Exposer le miracle ou mettre de l'ordre dans le désordre de la foi*, in *Terrains et travaux*, 30 (2017), pp. 143-162.

[21] Cousin, *L'ex-voto document d'histoire* cit., pp. 107-124, p. 115.

d'art de qualité, ils s'intègrent dans des pratiques culturelles et, sortis du contexte, deviennent des œuvres patrimoniales.[22]

Le ex-voto sont des gravures ou des peintures, toiles et fresques, et des monuments ou des objets tels église et crucifix miraculeux... Les représentations figurent une narration sur les ravages de la peste et les morts sont toujours présents sur les images, les horreurs de l'épidémie et les souvenirs, le pathos de la douleur, la défense de la ville par les autorités, les évocations de la peste par référence aux textes sacrés, les demandes d'intercession.

2. Les éléments du corpus

2.1. La tradition romaine veut que l'Archange Saint Michel protège la ville contre la peste (fig.1). Guido Reni réalise une peinture de l'Archange (fig. 2), protecteur contre la peste et vainqueur du démon, pour l'église de Santa Maria della Concezione à peine construite, et toujours conservée sur place. Cette église des Capucins, érigée sur ordre du cardinal Antonio Barberini, frère du pape Urbain VIII, est consacrée en 1630 et la *pala* d'autel de l'Archange Saint Michel est commandée entre 1630 et 1636, date où en est faite une gravure par l'imprimeur De Rossi. Réalisé à Bologne, cité natale de Guido Reni où il est désormais installé, le tableau est envoyé à Rome. Déjà en 1630 il avait peint dans sa ville de Bologne un gigantesque *paliotto* votif en soie, machine scénographique, pour une procession en remerciement pour la fin de la peste.[23] La peinture de Rome frappe par sa simplicité, la force de sa composition fondée sur la diagonale, la pureté des couleurs de l'Archange rose et bleu ciel avec ses grandes ailes blanches; armé d'une chaîne dans la main gauche il brandit de la droite son épée contre Satan enchaîné et piétiné. L'iconographie est inspirée du tableau de Raphaël de 1518 sur le même sujet, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre. Une inspiration textuelle vient de la vision de Saint Jean l'Evangéliste décrite dans l'Apocalypse (20:1-3): un ange descendait du ciel avec la clef de l'Abîme et

[22] G. B. Bronzini, *Fenomenologia dell'ex-voto*, in *Lares*, 44 (1978), pp. 143-176.
[23] Conservé à la Pinacoteca Nazionale de Bologne.

2. Guido Reni, L'Archange Saint Michel contre le démon, 1630-1636, huile sur toile, église Santa Maria della Concessione dei Cappuccini.

une grande chaîne en main…; il saisit le dragon, l'antique serpent, c'est-à-dire le diable, Satan, et l'enchaîne.

Un Archange Saint Michel luttant contre le démon signé de Francesco Cozza a été retrouvé en 2008 sous une peinture de *Santa Teresa del bambino Gesù* de 1934 dans l'église Santa Maria del Carmine alle Tre Cannelle, siège de l'homonyme archiconfrérie qui a financé la restauration.[24] La toile a été présentée au public en 2013 lors d'une exposition au château Saint Ange.[25] Ce tableau a été daté des années 1650 et pourrait donc être en relation avec la peste de 1656, comme la peinture du même Cozza à Sant'Andrea delle Fratte (cf. ci-dessous), comme d'autres peintures de cette époque. L'Archange Saint Michel était le protecteur de la gendarmerie vaticane et à cette époque l'église était utilisée pour les cérémonies des dragons pontificaux, ce qui explique la commande par l'archiconfrérie. Ce tableau a été considéré comme modèle alternatif à celui de Guido Reni.

Dans la chapelle aujourd'hui consacrée à l'Archange Saint Michel de l'église de Sant'Andrea delle Fratte, une peinture de Ludovico Gimignani, de la fin du XVIIe siècle (1675-1699), inspirée sans aucun doute de Guido Reni, représente l'Archange et évoque la peste de 1656. Bien d'autres peintures de l'Archange Saint Michel sont présentes dans les églises romaines.

2.2. La peste d'Ashdod ou Azoth peinte par Nicolas Poussin[26] en 1630-1631 est sans doute le tableau de la peste le plus célèbre. Il peut être considéré comme un modèle historique pour la représentation de l'épidémie à partir des textes sacrés: transposition vi-

[24] C. Strinati, R. Vodret, G. Leone-Rubinetto, *Francesco Cozza (1605-1682). Un calabrese a Roma tra classicismo e barocco. Guida alla mostra*, Roma, Soveria Mannelli 2007; A. Pampalone, *Ipotesi per una "Accademia" di Domenichino intorno al 1630: Francesco Cozza, Gregorio Preti, Antonino Barbalonga*, pp. 91-114, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno 2008, a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli 2009.

[25] *"Tra cielo e abisso". Presentazione del dipinto inedito e restaurato San Michele Arcangelo in lotta col demonio di Francesco Cozza*, Rome, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 2013; P. Castellani, *Tra cielo e abisso. Scoperta e restauro del «San Michele Arcangelo in lotta col demonio» di Francesco Cozza*, Rome 2013.

[26] P. Rosenberg, *Poussin (1594-1665)*, Catalogue, Paris 1996.

suelle du premier livre de Samuel (V,1-6) qui raconte la peste envoyée par Dieu contre les Philistins accusés d'avoir dérobé l'arche d'alliance. Poussin (1594-1665) réalise une peinture narrative dans une atmosphère de clair-obscur. Ce tableau fut acheté par le noble palermitain Fabrizio Valguarnera, négociant en diamants, pour lequel il avait peint en 1631 *Le règne de Flora*;[27] il l'achète pour 110 *scudi* après l'avoir vu dans l'atelier;[28] il est aujourd'hui conservé au Louvre et une réplique existe au Musée National d'Art Antique de Lisbonne. Il est désormais possible de faire l'historique de l'aventure du tableau[29] comme l'analyse iconologique souvent reprise. L'arche est représentée à gauche;[30] une foule terrorisée court au milieu des pestiférés et des cadavres gisant à terre en une représentation naturaliste de l'expression du pathos de la douleur et de la dégradation de la condition humaine provoquant dégout et répulsion; l'ensemble est imprégné de classicisme et de solennité. Le peintre se serait inspiré du spectacle de la peste qui frappe Rome en 1630.[31] Poussin est habile pour recomposer des éléments vus avec des accents naturalistes et hyperréalistes. Un référent semble le Raphaël de l'*Ecole d'Athènes* et l'*Aumône à saint Roch*, commandé par la confrérie de saint Roch de Reggio Emilia en 1587-1588 et achevé en 1595.

Les représentations s'appuient souvent sur des références littéraires. Dans l'*Iliade*, Apollon lance les flèches de la peste contre les Achéens. La Bible mentionne le fléau venu de Dieu qui lance les flèches mortelles. Dans l'iconographie traditionnelle, saint Sébastien est transpercé par des flèches; les *Acta Santi Sebastiani* racontent qu'il aurait été secouru par une femme.[32]

[27] M. Winnerr, *Flora Mater Florum*, in *Poussin et Rome*, colloque Académie de France à Rome, 1994, a cura di O. Bonfait - C. L. Frommel, Paris 1996, pp. 387-395; id. *« L'empire de Flore » et le problème de la couleur*, Paris 1996, pp. 471-486.

[28] J. Thuillier, *Poussin*, Paris 1974; Bonfait, *op. cit*., 1994, p. 387.

[29] H. Keazor, *A propos des sources littéraires et picturales de « La peste d'Ashdod ! (1630-1631) par Nicolas Poussin* in *Revue du Louvre*, (1996), pp. 62-69.

[30] Description historique par le tableau, de la peste de 1630 par Mascardi, lettre citée par O. Bonfait, id., *Poussin aujourd'hui*, in *Revue de l'art*, 119 (1998), pp. 62-76.

[31] E. Hipp, *Nicolas Poussin. Die Pest von Ashdod,* Hildesheim, Zurich, New York 2005.

[32] Manetti, *San Sebastiano* cit., pp. 17-38; G. Manetti, *Il contagio e i suoi simboli, 2, Arte, letteratura, psicologia, comunicazione*, Pise 2004, pp. 7-16.

Une spécificité de ce tableau est la couleur écartée au profit de l'architecture représentée pour la première fois dans une peinture de Poussin avec la présence d'une ville[33] et où le fond semble tiré d'une gravure de Serlio.[34] Selon Yves Bonnefoy, Poussin peint la peste d'Ashdod en s'inspirant de la *Peste de Phrygie* de Raphaël et en pensant à l'*Enlèvement des Sabines* de Pietro da Cortona, tableau qu'il avait vu au palais Sacchetti, avec certes des différences dans le traitement de l'architecture, des corps souffrants ou vigoureux. Il le peint à la fin de 1630, moment où il se remet d'une maladie, et s'inspire aussi de la peste de 1630, avec un cri de douleur et une violence qui transparaît contre l'injustice; ce qui se retrouve dans le *Massacre des Innocents* peint peu auparavant (Bonnefoy). Cette peinture est également proche de l'*Aumône de Saint Roch* peint par Annibale Carracci en 1595 et conservée à Dresde. L'art est l'affrontement de la vérité[35] et Poussin, soucieux de l'événement historique, a l'art de recomposer et de réinterpréter des fragments divers[36] en intégrant des citations d'antiques.[37] Il connaissait bien Cesare Ripa et s'inspirait de son iconographie.[38] Analysant *La peste d'Ashdod*, Bonnefoy y voit l'humain comme «une ombre dans un monde d'évanescences où il n'y a pas de salut» et médite sur le non être de la personne.[39] Pour Poussin, l'art est affrontement de la vie, même si elle est dure.[40]

2.3. Le deuxième autel de la nef de gauche de l'église de San Pietro in Vincoli comporte une mosaïque de Saint Sébastien, qui ne suit pas l'iconographie traditionnelle où, surtout à partir du XIIIe

[33] Y. Bonnefoy, *Un débat de 1630: la peste d'Ashdod et l'enlèvement des Sabines*, in *Dessin, couleur et lumière*, Paris, 1995, pp. 89-115; O. Bonfait, C. L. Frommel, M. Hochmann, S. Schutze, *Poussin et Rome*, Colloque Académie de France à Rome, 1994, Paris 1996, p. 121, p. 388.

[34] Winnerr, *Flora Mater Florum* cit.

[35] Bonnefoy, *Un débat de 1630* cit., p. 101.

[36] *Ibid.,* pp. 89-115.

[37] Keazor, *A propos des sources littéraires* cit.

[38] C. Ripa, *Iconologia overo descrittione d'imagini delle virtù. Vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, Massa, ristampa anastatica dell'edizione del 1611; Bonfait, 1994, *op. cit*., p. 387; Bonfait, *op. cit*., 1998.

[39] Bonnefoy, *Un débat de 1630* cit., p. 107.

[40] *Ibid.*

siècle, on voit un jeune homme transpercé de flèches mais figuré en officier de la garde impériale de Dioclétien qui secourt les chrétiens[41] comme ici où il est représenté barbu et d'un âge avancé avec les cheveux blancs. Cette icône a été réalisée en 680 en style byzantin en liaison, selon l'inscription de droite, avec la terrible épidémie du pontificat d'Agaton (675-681, pape en 678). Une gravure signée de Dominique Barrière représente cette mosaïque surmontée d'un médaillon avec le blason du pape Alexandre VII, ce qui la date des années 1655-1667.[42] La mosaïque a été très restaurée au XVII^e^ siècle. Ce panneau votif du saint thaumaturge devait se trouver à l'entrée de l'église sur le même pilastre où fut ajoutée une fresque en 1476; on parle de l'angle votif.[43]

Cette fresque, à gauche en entrant, au-dessus du monument funéraire de Antonio et Piero del Pollaiolo avec les bustes des deux frères œuvre de Luigi Capponi (après 1498) fut exécutée immédiatement après la peste de 1476 (fig. 3). Elle est attribuée à Antoniazzo Romano (1435/40-1508), proche de la cour, ou à sa boutique; cet artiste était en relation avec la cour pontificale et avait le goût de la narration;[44] il a travaillé pour d'autres cérémonies et apparats éphémères, et obtenu différents contrats pour son atelier. Elle se compose de deux parties: en haut, un personnage adresse au pape une supplique; les statues des saints Pierre et Paul identifient la basilique Saint-Pierre; au centre, un ange pervers tape sur une porte autant de coups que de morts de la peste dans la maison; à côté de lui se tient un bon ange; en bas, un amas de morts de la peste et à gauche, une procession propitiatoire est conduite par un pape et transporte une

[41] G. Zandri - R. Castrovinci - E. Roio, *La basilica di San Pietro in Vincoli*, a cura di G. Bartolozzi Casti, Rome, 2013, pp. 44-49; eadem., *San Sebastiano depulsor pestilitatis in una incisione inedita di Dominique Barrière*, in *Rolsa. Rivista on line di storia dell'arte*, 11 (2009), p. 49-67.

[42] Castrovinci, *op.cit.*, spécialement fig. 12 et pp. 55-56.

[43] Bartolozzi Casti, *op.cit*.

[44] A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del '400*, 1992, p. 285, 507; ead., *Antoniazzo romano pittore "dei migliori che fussero allora a Roma*"; A. Cavallaro - S. Petrocchi - Cisinello Balsamo, *Antoniazzo romano "pictor urbis",* catalogue, Rome 2013, pp. 20-43; G. Bartolozzi Casti, *op. cit*., p. 45-49.

3. Antoniazzo Romano, Interventions contre les pestes romaines, fresque, fin XVeme siècle, église San Pietro in Vincoli.

image miraculeuse de la Vierge. Selon Infessura,[45] les deux papes seraient Sixte IV, toutefois leurs visages sont différents et évoquent probablement deux moments et deux protagonistes: en haut ce serait la peste de 680 et le personnage demande au pape Agaton une relique de Saint Sébastien; en bas, ce serait la peste de 1476 avec le pape Sixte IV qui quitta Rome pour Narni puis ira jusqu'à Assise avec des cardinaux, sa cour et des banquiers florentins;[46] la Vierge transportée en effigie lors de la procession est l'icône conservée à Sainte-Marie-Majeure.

Les processions votives étaient fréquentes en cas de peste. Gaspare Pontani, selon Infessura, raconte la grande procession du 6 juillet 1476 au cours de laquelle on porte en procession l'icône de Sant'Agostino à l'occasion de la peste à Rome et dans le Latium.[47] Une copie de la fresque avait été commandée à Antoniazzo par des habitants de Velletri, comme ex-voto à la fin de l'épidémie. Comme les ex-voto, cette peinture mélange les temps et les espaces.

En liaison avec la fresque d'Antoniazzo Romano, il convient de mentionner le tableau de Jules Elie Delaunay (1828-1891), *La peste à Rome* de 1869. Cette peinture a été conçue après une visite à Saint-Pierre-aux-liens. A cette vision s'ajoute une inspiration puisée dans la vie de Saint Sébastien de Jacques de Voragine et évoque aussi la peste de 1476.[48] La peinture, aujourd'hui conservée à Paris au musée d'Orsay, exposée au Salon de Paris en 1869, a été conçue à Rome; les premiers dessins datent de 1857, lors du séjour du peintre à l'Académie de France à Rome du 31 janvier 1857 à septembre 1861.[49] Le registre du tableau est noir et désespéré; deux anges punisseurs, le Bien et le Mal, s'inspirent de *La peste d'Ashdod* de Poussin. La grande procession est sur l'escalier du Capitole.[50] On assiste à une muséification du miracle.[51]

[45] S. Infessura, *Diario della città di Roma*, Rome 1890.

[46] L. von Pastor, *Storia dei papi*, Rome 1932, vol. II, p. 451 sq.; C. Corvi, *Reforcillato animo*, Narni 2019.

[47] Infessura, *Diario della città* cit., p. 56.

[48] E. Gabrielli, *Cosimo Rosselli*, Catalogo ragionato, Turin 2007.

[49] O. Bonfait, *Maestà di Roma*, Rome 2003, p. 440.

[50] Gabrielli, *Cosimo Rosselli* cit.

[51] Perrée, *Exposer le miracle* cit., pp. 143-162.

2.4. Dans l'église de Sant'Andrea delle Fratte, une *pala* d'autel peinte par Francesco Cozza pour la chapelle dédiée à Santa Francesca Romana canonisée en 1608 et à San Carlo Borromeo canonisé en 1610, a été perdue puis retrouvée en 1939 et est aujourd'hui conservée dans l'entrée de l'église vers le cloître (fig. 4). Sur ce tableau, Carlo Borromeo à genoux et en prières demande à Santa Francesca Romana, également à genoux sur un nuage avec son ange gardien derrière elle, d'intercéder auprès de Jésus qui a la main gauche posée sur un globe terrestre, pour faire cesser la peste; la position des bras évoque la demande d'intercession;[52] Carlo a les mains jointes en un geste de prière et Francesca a les bras ouverts en acte d'accueillir la prière. Cette peinture, exécutée en 1656-1657, au moment de la peste venue de Naples et qui frappe Rome, est un don votif de Francesco Cozza en sa maturité (1605-1682) à la communauté des Minimes qui l'avait accueilli et lui avaient offert l'hospitalité lors de son arrivée en 1631 de Calabre à Rome[53] où il devient disciple de Domenichino; ainsi peut le faire croire le mot «*donum*» sur le tableau et le reste d'une inscription plus longue.[54] L'ange qui rengaine son épée, comme celui du château Saint Ange, montre que l'épidémie est vaincue. Les corps nus au premier plan évoquent, peut-être, les deux fils de Francesca pris par la peste. Carlo soutenait les pestiférés à Milan en 1476 et Francesca secourait les malades. L'iconographie est sobre et essentielle; les représentations du divin et de l'humain expriment la même compassion. La chapelle conserve deux fresques originales: sur la partie gauche, San Carlo fait l'aumône à des pauvres; à droite, la vision de Santa Francesca Romana, en habits de moniale, représente la Vierge qui lui confie l'Enfant Jésus, peinture aujourd'hui très abimée.

[52] C. Strinati - R. Vodret - G. Leone, *Francesco Cozza (1605-1682): un calabrese a Roma tra classicismo e barocco*, catalogue, Soveria Mannelli 2007.

[53] G. Leone, *1605-1631: gli anni oscuri Francesco Cozza dalla Calabria a Roma*, pp. 37-72; Pampalone, *Ipotesi per una "Accademia"* cit, pp. 91-114.

[54] L. Trezzani, *Francesco Cozza 1605-1682*, Rome, 1981, p. 44; ibid., 1984, p. 586; ibid., 1989, p. 704; O. Bonfait. *Poussin et Dieu. La fabrique des saintes images 1580-1660*, catalogue, Louvre, Paris 2015.

4. Francesco Cozza, San Carlo Borromeo et Santa Francesca Romana, 1656-1657, huile sur toile, église Sant'Andrea delle Fratte.

La peinture de Ludovico Gimignani, *L'Archange Saint Michel* de 1683 s'inspire sans aucun doute de celle de Guido Reni de l'église Santa Maria della Concezione dei Cappuccini peinte dans les années 1630-1636. Placée dans cette même chapelle en 1842, elle a remplacé le tableau de Cozza et la chapelle, consacrée à Santa Francesca et San Carlo, l'a été désormais à l'Archange saint Michel.

2.5.Dans l'église de San Rocco all'Augusteo, où est conservée la relique du bras de san Rocco, la *pala* du maître-autel *La gloire de San Rocco* (fig. 5), représente l'intercession du saint en faveur des malades de la peste peinte par Giacinto Brandi (1621-1691).[55] Cette peinture est réalisée dans le contexte de la restructuration de l'église, qui débute en 1646 sous la direction de Giovanni Antonio de Rossi, payée par trois cardinaux dont Francesco Barberini,[56] gouverneur de Rome et ex cardinal neveu, qui commande le maître-autel et sa *pala* avant 1673.[57] Les modèles du peintre sont Giovan Giacomo Sementi, Guido Reni, Giovanni Lanfranco et Mattia Preti;[58] son langage est un baroque illusionniste équilibrant le classicisme. Le tableau a un grand impact visuel avec son atmosphère irréelle et ses traits de lumière; il évoque la demande du saint au Dieu compatissant, en présence des anges, Archange et pestiférés représentés de manière naturaliste comme d'habitude en bas du tableau.

Dans la sacristie de l'église de San Rocco, sur une *pala* d'autel, San Rocco intercède contre la peste auprès de l'Enfant Jésus présenté par la Madone; cette peinture de Giovanni Battista Gaulli dit le Baciccio (1639-1709) est exécutée entre 1660 et 1669 et précède de peu le tableau de Giacinto Brandi; san Rocco est accompagné de sant'Antonio, avec la représentation d'enfants morts de la peste en bas du tableau.

[55] G. Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691*, catalogue raisonné, Rome 2015, t.1, p. 127, t.2, p. 61, 63, pp. 81-82.

[56] L. Salerno - G. Spagnesi, *La chiesa di San Rocco all'Augusteo*, Rome 1962, p. 54; J. Montagu, *Antonio and Gioseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in *Art Bulletin*, 52 (1970), p. 192, note 109.

[57] Paiements: Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini, Mandati 1672-1674, n. 999, cité par Montaigu 1970, p. 292, note 109.

[58] A. Pampalone, *Per Giacinto Brandi*, in *Bollettino d'arte*, (1973), p. 12 sq.

5. Giacinto Brandi, La gloire de San Rocco, années 1670, huile sur toile, église de San Rocco all'Augusteo.

Le même Giacinto Brandi, dans l'église voisine de San Carlo et Sant'Ambrogio al Corso, peint dans l'abside, avec sa rapidité habituelle, la fresque de la procession conduite par san Carlo, lors de la peste de Milan, avec la présence du clou miraculeux dans le Crucifix pour lequel il avait une dévotion particulière. Cette peinture est payée 700 *scudi* en 1677 par le même cardinal Francesco Barberini.[59] Sur le même thème qui met en scène le miracle,[60] Pietro da Cortona a fait un tableau en 1667 pour l'église de San Carlo ai Catinari (cf. plus bas).

Giacinto Brandi est aussi présent dans l'église Santa Francesca Romana ou Chiesa Nova avec un tableau de *San Sebastiano* des années 1698-1699. Un autre tableau y est en relation avec la peste de 1346-1348, *Il beato Bernardo Tolomei in mezzo agli appestati*, fondateur de l'ordre des Olivétains qui meurt lors d'une grave épidémie; peint par Stefano Pozzi dans les années 1730-1740 il est transporté du couvent de Pérouse en 1744-1745 dans cette église des Olivétains.

2.6. Dans l'église de San Biagio et San Carlo Borromeo construite *piazza* Cairoli dans les années 1620, un tableau de Pietro da Cortona (1596-1669) évoque, en une représentation historique, la peste de 1630-1632,[61] à la fin de laquelle une procession s'était déroulée de Saint-Pierre à Sainte-Marie-Majeure (fig. 6). C'est l'église des Barnabites, ordre fondé au XVIe siècle à Milan, ce qui explique la dédicace de l'église romaine à Carlo Borromeo archevêque de Milan; le tableau rappelle son activité lors de la peste de Milan en 1576-1577. Ce tableau, votif et mémoriel, avec la présence de pestiférés qui implorent le saint, sert de *pala* de l'autel majeur. Il est de 1667 et serait une de ses dernières commandes publiques. L'ambiance est théâtrale et tragique, les figures émues; la présence des pestiférés est reprise depuis Poussin; tout est mouvement à la lumière des torches

[59] Pampalone, *Per Giacinto Brandi* cit., p. 146, 164; Serafinelli, *Giacinto Brandi* cit., t.1, pp. 88-91, 126-128.

[60] Perrée, *Exposer le miracle* cit., pp. 143-162.

[61] A. Anselmi, *The high altar of San Carlo ai Catinari*, in *Burlington Magazine*, (1994), pp. 660-667.

6. Pietro da Cortona, San Carlo Borromeo en procession avec le clou sacré de la Passion, 1667, huile sur toile, église San Biagio et Carlo ai Catinari.

tremblantes dans le clair-obscu:[62] le saint, au centre de la scène sous le baldaquin sacral,[63] guide la procession et porte le crucifix en bois, reliquaire contenant le clou sacré de la Passion du Christ; autour de lui, clercs et dévots portent des chandelles allumées; à ses pieds des pestiférés semblent le prier; sur un nuage deux anges dispersent l'encens d'un encensoir. Le peintre suisse Johann Jacob Frey (1813-1865) a gravé une estampe précise à partir du tableau de Pietro da Cortona dans les années 1725-1748, dont un exemplaire devrait se trouver à la bibliothèque Casanatense de Rome.

Il convient de mettre le tableau de Pietro da Cortona en relation avec l'élimination de celui de Pierre Mignard[64] peint sur commande des pères barnabites entre 1647 et 1657 (date du départ de Rome du peintre): un tableau, où San Carlo donne la communion aux pestiférés, peint pour cette église et aujourd'hui conservé au musée de Narbonne.[65] Dès 1622, sur l'autel se trouvait une peinture d'Andrea Commodi (1560-1638)[66] représentant San Carlo priant pour la fin de la peste.

Le tableau de Pietro da Cortona, dont un modèle est au palais Colonna et un dessin préparatoire à l'Albertina de Vienne,[67] a été commandé par le cardinal Girolamo Colonna qui achève en 1656 l'autel commencé par son père le prince Filippo Colonna, dont la mère Anna Borromeo était la sœur de San Carlo; les Colonna étaient très attachés aux Barnabites.[68] Pietro da Cortona reçoit d'eux son premier paiement de 100 *scudi* en 1651[69] et livre le tableau en 1667; il reçoit au total 500 *scudi*.

[62] I. Mussa, *Pietro da Cortona pittore*, in *Capitolium*, 1969, p. 234; A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona (1597-1669)*, Milan 1997.

[63] Le baldaquin processionnel, objet sacralisé présent sur le tableau, est conservé dans l'église.

[64] J.C. Boyer, *Saint Charles Borromée de Pierre Mignard à San Carlo ai Catinari*, in *Revue de l'art*, 64 (1984), pp. 23-34.

[65] Boyer, *Saint Charles Borromée* cit.

[66] M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona*, Milan 2001, pp. 67-71.

[67] G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Florence 1962.

[68] Anselmi, *The high altar* cit.

[69] Archivio Colonna, 47, fol. 112v, 20 octobre 1651.

Déjà en 1642, des fresques ont été réalisées sur le thème de San Carlo et la peste par Gregorio et Mattia Preti, sur la contre-façade des deux portes latérales: à gauche, San Carlo secourt les pauvres pendant la peste; à droite, il remet le Crucifix au père barnabite Domenico Boerio.

Dans la deuxième chapelle à droite, un tableau de Giacinto Brandi, placé là le 2 février (veille de la fête de San Biagio) 1678, représente le martyre de San Biagio qui, torturé, a la vision de Saint Sébastien montrant dans sa main les flèches brisées, symboles de sa victoire sur la peste; la présence de ce dernier avait été voulue par l'abbé Absalon, commanditaire de la peinture, pour une double protection contre les maladies, San Biagio étant protecteur de la gorge.

Un autre tableau de Giacinto Brandi, San Carlo Borromeo en prière, se trouve aujourd'hui dans la sacristie et autrefois comme *pala* de l'autel majeur.

2.7. Le peintre Nicolas Poussin (1594-1665) a exécuté différents œuvres en relation avec la peste. Nous avons vu *La peste d'Ashdod*, qui semble un archétype des peintures liées à la peste. Un autre tableau récemment retrouvé est un ex-voto de gratitude pour l'intercession demandant la fin la peste et pour sa réalisation. Poussin, à la fin de sa carrière en 1657, peint un tableau, sur commande du cardinal Giulio Rospigliosi, le futur pape Clément IX (1600-1669, pape en 1667), un des mécènes du peintre qui célèbre la fin de la peste de 1656, au cours de laquelle le peintre avait perdu sa belle-sœur et sa nièce. Le thème a été très probablement inspiré par le commanditaire.[70] Le tableau avait disparu mais était connu par deux gravures de Pietro del Po et Gérard Andrau (fig. 7). Il réapparaît en 1998 et est acheté pour le Louvre au prix de 45 millions de francs par les Amis du Louvre.[71] Il représente une vision de Santa Francesca Romana: la sainte est agenouillée, les mains ouvertes et offertes en po-

[70] A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, Londres 1966; J. Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Poussin: documentation et catalogue raisonné*, Paris 1974; A. Blunt, *The Complete Poussin*, in *The Burlington Magazine*, vol. 116, n. 861, 1974, pp. 760-763.

[71] J.P. Cuzin, *La vision de Sainte Françoise Romaine de Nicolas Poussin*, in *Revue du Louvre*, 2 (1999), 2, pp. 13-17; Bonfait. *Poussin et Dieu* cit., p. 14.

7. Pietro del Po et Gérard Andrau, *La vision de santa Francesca Romana*, gravures d'après Nicolas Poussin 1657.

sition d'intercesseur devant la Vierge, debout sur des nuages[72] et faisant un geste symbolique: elle brandit des flèches brisées, symboles de la peste vaincue,[73] démontrant l'importance des gestes et de leur représentation. Georges Didi Huberman souligne qu'acte et image ne doivent pas être dissociés. Ainsi Georges Bataille parle d'«une main qui se tend vers l'impossible»; exprimant une demande (Warburg), elle fait signe (Benvéniste) révélant une signification et apportant confirmation du concept de Lévi-Strauss sur l'efficacité symbolique.

Fondatrice des oblates bénédictines de Monte Olivetto installées au monastère de Tor de'Specchi, canonisée en 1608 et patronne de Rome, Santa Francesca était intervenue plusieurs fois pour la ville, sensibilisée à la présence de l'épidémie notamment par la mort de ses deux fils due à la peste. La peinture est narrative et symbolique tout en reprenant des éléments romains. La peste est personnifiée par un personnage cadavérique effrayant avec des serpents dans les cheveux, type Méduse, qui s'enfuit pourchassé par un Archange drapé de jaune, armé d'un bouclier et brandissant une épée. La peste emporte deux victimes: un enfant porté sur son dos et un homme qu'il traîne par la jambe. En bas, à gauche, une femme gît dans la même posture que la Santa Cecilia du sculpteur Stefano Maderno (1576-1636) dans l'église de Santa Cecilia au Trastevere. Ces cinq personnages racontent et précisent l'événement. Rome avait été atteinte par l'épidémie venue de Naples mais avait été frappée moins durement. Les autorités romaines font connaître le résultat positif de leur activité contre le fléau.[74]

Cette iconographie complexe du tableau est adaptée au contexte romain. C'est une représentation en forme d'ex-voto pour remercier de la fin de la peste, matérialisée par les flèches brisées brandies par le personnage debout, et pour garantir son non-retour; elle évoque la peste romaine de 1656 où Poussin avait perdu deux personnes de sa famille. Le rappel est historique avec l'archange qui évoque

[72] Cuzin, *La vision de Sainte Françoise Romaine* cit., p. 130 note qu'il n'y a pas toujours de vision mais que c'est un topos représentatif.

[73] Cuzin, *La vision de Sainte Françoise Romaine* cit.; Bayle, in *Beaux-Arts*, 2001, p. 1000-1001.

[74] Boiteux, *Le bouclage* cit.

celui apparu à Grégoire le Grand et domine désormais le château Saint Ange. Poussin n'était pas un intellectuel et l'iconographie choisie résulte d'un dialogue avec son commanditaire, le cardinal Giulio Rospigliosi, érudit et fin politique. Poussin fait les choix techniques du traitement pictural et apporte l'expérience de sa mémoire visuelle, notamment de l'environnement romain et de ses propres tableaux.

Une comparaison s'impose avec d'autres peintures de Poussin assez contemporaines, comme déjà *Noli me tangere* de 1653; de plus, la même année 1657, Poussin peint la très belle *Annonciation*, commencée en 1653, sur commande de Flavio Chigi neveu du pape, aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres, qui avait été conçue pour le tombeau de Cassiano dal Pozzo ou d'Alexandre VII, avec la présence de Marie Madeleine et de la Vierge avec la même attitude de prière avec mains offertes (sorte de citation) comme la femme sur le tableau analysé ici, et avec les mêmes couleurs, bleu et blanc, et la transparence des drapés.

Plusieurs interprétations existent de ce dernier tableau. Marc Fumaroli,[75] après la réapparition du tableau, alors qu'il était président des Amis du Louvre, a proposé de voir Santa Francesca Romana annonçant la fin de la peste à la femme agenouillée, peut-être Anna Colonna Barberini représentant la ville de Rome. Cette iconographie est certes originale car Francesca Romana est représentée d'habitude avec son ange protecteur qui tient un livre. Toutefois d'autres auteurs[76] remarquent que le cardinal Rospigliosi était lié à Faenza où existent des représentations de la Beata Vergine delle Grazie avec les flèches de la peste; elle y apparaît à une femme en prières pour éloigner la peste de 1410 et brisant des flèches; son culte réapparaît avec la peste de 1630.

Ces images sont connues à Rome en 1656 lorsqu'est créée la confrérie homonyme dont Giulio Rospigliosi est un des fidèles, et il connaissait cette iconographie; le culte de la Vergine delle Grazie se développe alors à Rome. Or, Giulio Rospigliosi est le commanditaire du tableau à Poussin avec lequel il a certainement dialogué au sujet des choix iconographiques. D'autres lectures iconographiques

[75] M. Fumaroli, *Poussin*, Paris 2001; Bonfait, *Poussin et Dieu* cit.

[76] Hipp, *Nicolas Poussin* cit., pp. 107-108; Baker, *Art, Architecture* cit.

sont proposées: selon Joséphine von Henneberg cette peste est une punition de Rome qui a écouté l'Hérésie janséniste, et la sainte agenouillée devant la Vierge se fait médiatrice de la Grâce indispensable pour éteindre la faute selon la prescription théologique des jésuites.[77]

2.8. L'église votive de Santa Maria in Campitelli est restaurée et amplifiée à partir de 1662 à la demande du Sénat, et permet ainsi d'accueillir les fidèles avec prudence et dans un plus vaste espace durant les épidémies.[78] Construite, à la suite d'un vœu collectif, par Carlo Rainaldi, architecte du peuple romain, pour accueillir dignement l'icône miraculeuse de la Vierge (fig. 8) qui était à Santa Maria in Portico, elle a de grandes similitudes avec l'église votive de Modène projetée par son père Girolamo Rainaldi, architecte du palais ducal, qui présente le même jeu illusionniste et lumineux à l'intérieur. A l'entrée de l'église, au-dessus du baptistère, est suspendu un étendard processionnel avec l'image de l'icône de la Vierge miraculeuse. L'église est identifiée en relation avec la peste lorsque, en 1729, y est installé le Saint Michel Archange peint, dans les années 1720, par Sebastiano Conca pour l'église de Sant'Eustachio.

2.9. *Les objets utilisés en cas de peste*

Le médecin qui intervient auprès des malades est tenu de porter un habit spécial: longue tunique de toile cirée noire, gants, écharpe, chaussures, bâton, chapeau à larges bords et lunettes protectrices; le masque au bec pointu contient des herbes aromatiques, filtre et antidote contre la contagion.[79] Il est représenté sur une gravure de Paulus Fürst (1608-1666) de 1656 qui a beaucoup circulé (fig. 9) et tombera en désuétude au XVIIIe siècle. L'image du Doktor Schnabel de Rome

[77] J. von Henneberg, *Giulio Rospigliosi and Nicolas Poussin: the Louvre's Saint Francesca Romana*, in *Storia dell'Arte*, 121 (2008), pp. 73-92.

[78] M. Petroli Bartoni, *Santa Maria in Campitelli*, Rome 1987.

[79] Après de nombreuses études, un récent colloque a proposé une réflexion sur le concept de contagion: *Pouvoirs de la contagion. Contaminations entre arts et sciences*, par Alessandro De Cesaris, Christoph Haffter et Arianna Sforzini, 5 et 6 mai 2022, Université de Fribourg.

8. Icone miraculeuse de la Vierge, église de Santa Maria in Campitelli.

9. Doktor Schnabel, environ 1656, gravure de Paulus Furst.

probablement réalisée en relation avec l'épidémie de 1656-1657 a contribué à la diffusion de l'imaginaire collectif; la gravure contient aussi un poème satyrique en allemand et en latin. Nous avons peu d'informations sur la diffusion réelle de ce masque.[80]

Le clou sacré, relique de la Crucifixion de Jésus, fut porté en procession par San Carlo pour la première fois lors de la peste de Milan de 1576. Il est représenté sur certaines peintures, notamment sur le tableau de Pietro da Cortona à San Biagio et Carlo ai Catinari, ou à San Ambrogio et Carlo al Corso sur la fresque de Giacinto Brandi. L'imposant baldaquin processionnel conservé dans l'église de san Biagio et Carlo ai Catinari, et représenté par Pietro da Cortona pourrait être celui des processions de l'époque.

Le crucifix miraculeux de San Marcello al Corso,[81] échappe à un incendie en 1519 et sauve la ville de la peste en 1522 à la suite d'une procession à Saint-Pierre suivie de milliers de fidèles.[82] De là est née la tradition de la procession des jeudi et vendredi saints derrière l'étendard, simulacre qui reproduit l'image du Crucifix miraculeux.[83] Jean Delumeau en a fait une analyse approfondie pour le XVIe siècle à partir des archives de l'archiconfrérie conservées aux archives du Vatican.[84] L'auteur décrit la cérémonie de l'Année Sainte 1550: chaque confrère portait un cierge jaune et la procession avait un caractère funèbre; les flagellants qui se vendaient pour effectuer ce service, selon Montaigne, étaient au retour accueillis à l'église de San Marcello pour être soignés de leurs blessures et nourris. Cette procession était particulièrement importante lors des Années Saintes

[80] L. Konopa, *Iconographie du Médecin de la peste*, thèse en cours à l'université de Lublin, Pologne.

[81] J. von Henneberg, *L'oratorio dell'Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso in Roma*, Rome 1974.

[82] M. Boiteux, *Rituels à Saint-Pierre de Rome: le regard d'étrangers, voyageurs et artistes au XVIIIe siècle* in *Mélanges offerts au Père Bernard Ardura*, sous presse.

[83] Archivio dei canonici di San Pietro, Città del Vaticano, *Diario dei Canonici*, 1775, et *Descrizione della macchina, luminari e ordinanza nella solenne processione fatta dalla Venerabile Archiconfraternità del Santissimo Crocifisso nel portare l'immagine di nostro Salvatore Crocifisso alla basilica vaticana la sera del giovedi santo nell'anno del Giubileo 1775*, Rome 1775.

[84] J. Delumeau, *Une confrérie romaine au XVIe siècle: l'Arciconfraternita del Santissimo Crocefisso in S. Marcello*, in *MEFR*, 63 (1951), p. 281-306.

et est attestée pour le jeudi saint lors des Jubilés de 1725 et 1775 par des textes de Journaux,[85] des Relations spécifiques, et des images.[86] Ce rituel peut être repris lors des moments de grande crise. Ainsi, le soir du vendredi saint 2020, dans le contexte de la pandémie de la COVID 19, devant la basilique déserte pour des raisons de sécurité sanitaire, le pape François a vénéré le Crucifix miraculeux porté là quelques jours auparavant (fig. 10).

Les actions rituelles mobilisent ces objets sacrés ainsi que des étendards et des images miraculeuses de la Vierge portés lors des processions propitiatoires parfois représentées, comme nous l'avons vu pour San Pietro in Vincoli, San Biagio et Carlo ai Catinari, Sant'Ambrogio et Carlo al Corso. Durant l'époque moderne, la croyance est répandue d'une épidémie envoyée par Dieu, et la foi dans les miracles[87] incite à des rites religieux de recherche du salut telles que prières individuelles et collectives, recommandées par l'autorité pontificale (spécialement individuelle car les églises sont fermées en 1656), processions conduites par des ecclésiastiques avec vœux collectifs pour demander l'intercession divine; en effet, le saint n'est toujours qu'un intermédiaire. Les peintres se font l'écho de ces croyances et actions; ils sont les interprètes de la dualité des récits: le tragique des scènes représentées et le caractère pacifié des actions, processions, intercessions. Les flèches sont en relation avec la peste et lorsqu'elles sont brisées cela signifie que l'épidémie a été jugulée et est terminée.

3. *Du don au culte*

L'ex-voto est un objet en relation avec un vœu, un geste votif, un don. Les images votives sont des représentations souvent narratives, mémorielles et toujours symboliques. Les images en relation avec la peste sont de plusieurs types: propagande du gouvernement et à la gloire du

[85] *Cracas, Diario di Roma*, 1725, n. 1195, pp. 10-12 e n. 1197, p. 9; *Cracas, Diario di Roma*, 1775, n. 30, p. 18.

[86] *Corpus delle feste a Roma/2. Il Settecento e l'Ottocento,* a cura di M. Fagiolo, Rome 1997, pp. 53-54, 216-217.

[87] Sur le fonctionnement de l'image miraculeuse: Didi Huberman, *L'immagine insepolta* cit.

10. Le Crucifix miraculeux de San Marcello al Corso devant la basilique Saint-Pierre vénéré par le pape François le vendredi saint 2020, photographie.

pape et autres autorités. En revanche, les ex-voto évoquent l'événement avec sa tragédie et l'intercession demandée et reçue; la peste sous forme humaine est un démon; l'image est un chemin de l'invisible.

Le sens des images dépasse l'événement et acquiert une valeur patrimoniale plus large, objet de dévotion pour une consommation collective, voire cultuelle en soutien de la prière, et atemporelle. Don et contre-don, l'ex-voto est un processus lié à une pratique utilitaire, probatoire comme preuve de l'intervention divine; de remerciement il devient de prévention. L'image construit le souvenir, qui peut servir de mémoire de l'événement et de l'intercession, et pour une réutilisation lors d'une nouvelle épidémie. S'installe une pérennité du souvenir avec la création de supports matériels de mémoire; les ex-voto suscitent une pluralité des représentations artistiques. Patrick Boucheron parlait en 2013 d'un « art de la peste »;[88] l'œuvre devient patrimoniale.

[88] P. Boucheron *Conjurer la peur: Sienne, 1338: essai sur la force politique des images*, Paris 2013.

Les ex-voto étudiés ici, considérés comme des objets/images chrétiens, intégrés dans des lieux de culte relèvent d'une pratique de dévotion chrétienne: se référant à un fléau frappant une communauté sociale, ils témoignent de pratiques religieuses autorisées ou suscitées par le clergé et les autorités; ce sont des ex-voto spéciaux, non populaires. L'ex-voto a une histoire avec sa confection et son exposition dans les sanctuaires, ses fonctions de demande, remerciement, conjuration jusqu'à sa disparition comme offrande lorsque sa fonction première a disparu.