

Université de Montréal

Les nuages sombres comme métaphore de la peste dans l'art vénitien de la Renaissance

Par
Danielle Desloges

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en histoire de l'art

Novembre 2020

© Danielle Desloges

Ce mémoire intitulé

Les nuages sombres comme métaphore de la peste dans l'art vénitien de la Renaissance

Présenté par
Desloges, Danielle

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Johanne Lamoureux
Président-rapporteur

Denis Ribouillault
Directeur de recherche

Itay Sapir
Membre du jury

RÉSUMÉ

La peste sévit à Venise de 1348 à 1797, frappant par vagues mortelles successives. D'innombrables images votives produites comme « remèdes spirituels » participaient au réconfort des fidèles terrifiés par le fléau. Or, dans les retables directement liés à la peste, on observe la présence fréquente de nuages sombres. Ce motif passé à peu près inaperçu est étudié ici pour la première fois en détail et associé aux théories médicales contemporaines concernant la propagation aérienne de la maladie. Le nuage sombre est d'abord examiné comme motif iconographique et replacé dans le contexte de la situation sanitaire de Venise au XVe et au XVIe siècle et de la littérature antique sur la peste ayant influencé la pensée humaniste de la Renaissance vénitienne. Dans un deuxième temps, nous examinons la fonction théorique du nuage sombre, comme « figure » (E. Auerbach et L. Marin), comme « graphe pictural » (H. Damisch) et comme « détail » (D. Arasse). L'usage de ces différents modèles théoriques permet de reconsidérer la présence et les significations possibles du nuage sombre comme métaphore de la peste. Le mémoire se conclut par un essai de typologie du nuage de peste.

Mots-clés : Venise ; Renaissance ; peste ; nuages sombres ; images de peste.

ABSTRACT

The plague raged in Venice from 1348 to 1797, striking in successive deadly waves. Countless votive images produced as "spiritual remedies" brought solace to the faithful terrified of the ongoing scourge. However, in the retables directly related to the plague, we observe the frequent presence of dark clouds. This pattern, which has gone largely unnoticed, is studied here for the first time in detail and associated with contemporary medical theories regarding the aerial spread of the disease. The dark cloud is first examined as an iconographic motif and placed in the context of Venice's health and sanitary situation in the 15th and 16th centuries, as well as the ancient literature on the plague that influenced the humanist thought of the Venetian Renaissance. Furthermore, we examine the theoretical function of the dark cloud, as a "figure" (E. Auerbach and L. Marin), as a "pictorial graph" (H. Damisch) and as a "detail" (D. Arasse). The use of these different theoretical models allows us to reconsider the presence and possible meanings of the dark cloud as a metaphor for the plague. The thesis concludes with a typology test of the plague cloud.

Keywords : Venice; Renaissance; Plague; dark clouds; images of plague.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	vi
REMERCIEMENTS	x
INTRODUCTION	1

CHAPITRE I - LA PESTE : DU FLÉAU À L'ART..... **8**

1.1 L'épidémiologie, les mesures sanitaires et leurs résultats **8**

1.1.1 Préambule	Erreur ! Signet non défini.
1.1.2 Démographie et épidémiologie de la peste à Venise	9
1.1.3 Médecine et salubrité publique, l'exemple vénitien	13
1.1.4 Les lazarets	15

1.2 Médecine et science ; de la théorie de l'*aria* à l'influence des astres : miasmes et contagion **18** |

1.2.1 Préambule	18
1.2.2 Les sources bibliques et classiques	18
1.2.3 La théorie de l' <i>aria</i>	22
1.2.4 Astrologie et miasmes.....	25

1.3 L'iconographie de la peste : de la Vierge et des saints jusqu'aux nuages sombres **31** |

1.3.1 Préambule	31
1.3.2 L'iconographie établie par la Peste Noire (1347-1352).....	32
1.3.3 La flèche	33
1.3.4 La colonne brisée et la voûte de pierre	34
1.3.5 La figure de la Vierge de Miséricorde	35
1.3.6 Les saints protecteurs de la peste.....	39
1.3.7 Les nuages	43

CHAPITRE II – LE NUAGE SOMBRE, AU-DELÀ DU MOTIF ICONOGRAPHIQUE **47** |

2.1 Le nuage sombre comme *figure* : dimension plastique et dimension rhétorique 47

2.1.1 <i>Figura</i> , de l'Antiquité au Moyen-Âge.....	47
--	----

2.1.2 La figure transformée par l'esprit de la Renaissance.....	51
2.1.3 La zone d'indétermination entre texte et image comme puissance figurale	54
2.2 Le nuage sombre : graphe pictural aux fonctions multiples et évolutives	58
2.2.1 Préambule	58
2.2.2 Les nuages, des objets théoriques aux fonctions multiples et évolutives	59
2.2.3 De la linéarité à la tache, vers la représentation de l'invisible.....	62
2.3 Le nuage sombre peint, objet de savoir et <i>dettaglio</i> : rendre visible l'invisible	67
2.3.1 Le nuage sombre peint, objet de savoir	67
2.3.2 Le nuage sombre peint, <i>dettaglio</i>	69
CHAPITRE III - ANALYSE DES NUAGES SOMBRES DES TABLEAUX DE PESTE VÉNITIENS ET ESSAI DE TYPOLOGIE DES NUAGES PEINTS.....	71
3.1 Mise en contexte et examen de la spécificité vénitienne.....	71
3.1.1 La lumière, la couleur et le médium de l'huile, éléments fondamentaux de la peinture vénitienne	71
3.1.2 Phénomènes météorologiques dans la peinture vénitienne.....	78
3.2 Analyse des nuages sombres dans les tableaux de peste vénitiens.....	84
3.2.1 Préambule	84
3.2.2 Les nuages comme éléments du paysage.....	85
3.2.3 Le <i>Retable de saint Marc</i> (c.1510) de Titien ou « l'art plus fort que la nature »	92
3.2.4 Les nuages sombres, métaphores de la peste.....	96
3.2.5 Les nuages de vision.....	101
3.3 Essai de typologie du nuage sombre dans l'image de peste.....	107
CONCLUSION.....	112
BIBLIOGRAPHIE	115

LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Jacopo Bassano, *Saint Sébastien et saint Roch, ([verso] La Madone de la Miséricorde avec saint Antoine de Padoue et saint Jean Baptiste)*, ca. 1551, huile sur toile, 104 x 76,2 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York.

Figure 2 - Évolution mensuelle de la contagion de la peste dans le sestiere de San Marco en 1575-77, selon le diagnostic des médecins. Image tirée du chapitre «Peste e demografia » dans *Venise e la peste 1348-1797*, 1979, Marsilio Editori : Venise p.96.

Figure 3 - Relief sculpté au-dessus de la porte d'un pan restant du Lazzaretto Vecchio.

Figure 4 - Illustration frontispice du livre de Ludovico Antonio Muratori, *Del governo della peste e delle maniere di guardarsene* (1710).

Figure 5 - Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, *Il Morbetto*, 1520, gravure 19.5 x 25.2 cm National Gallery of Art, Washington.

Figure 6 - Pietro Alemano. Plague Madonna della Misericordia, 1485. Détrempe sur panneau. San Ginesio, Collegiata.

Figure 7 - Benedetto Bonfigli. Plague Madonna della Misericordia, 1464. Toile gonfalone. Pérage. San Francesco al Prato.

Figure 8 - Titien, *Le Retable Gozzi*, 1520, huile sur panneau, 320 x 206 cm, Pinacothèque civique Francesco Podesti, Ancône.

Figure 9 - Le Tintoret, *La Vierge et l'Enfant, avec saint Côme et saint Damien*, 1580-86, 341 x 251 cm, Gallerie dell'Academia, Venise.

Figure 10 - Titien, *Annonciation*, 1519-1520, huile sur toile, 179 x 207 cm, Malchiostro, Cathédrale.

Figure 11 - Masolino di Panicale, *Fondation de Sainte-Marie-Majeure*, 1423 ou 1428, détrempe à bords, 144 x 76 cm, Musée Capodimonte, Naples.

Figure 12 - Nicoletto da Modena, *San Sebastiano*, gravure, 1500-1510, British Museum, Londres.

Figure 13 - Le Corrège, *L'Assomption de la Vierge*, 1526-1530, fresque, 1093 x 1195 cm Cathédrale de Parme, Parme.

Figure 14 - Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, 1457-1459, huile sur panneau de bois, 68 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Figure 15 - Andrea Mantegna, *Saint Sébastien (détail)*, 1457-1459, huile sur panneau de bois, 68 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Figure 16 - Giorgione, *La Tempête*, 1506-1508, Huile sur toile, 83 x 73 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

Figure 17 - Reflets lumineux des canaux de Venise.
<https://vertpomme.aminus3.com/image/2010-05-28.html>.

Figure 18 - Coupe, vers 1500. Verre calcédoine, atelier vénitien. Hauteur 17,5 cm, largeur 27,2 cm. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Figure 19 - Titien, *Noli me tangere (détail)*, vers 1509. Huile sur toile 109 x 90,8 cm. National Gallery, Londres.

Figure 20 - Titien, *Le supplice de Marsyas*, vers 1576. Huile sur toile, 212 x 207 cm. Musée d'État de Kromeriz, République Tchèque.

Figure 21 - Titien, *Le supplice de Marsyas, (détail)* c.1576. Huile sur toile, 212 x 207 cm. Musée d'État de Kromeriz, République Tchèque.

Figure 22 - Bonifacio de'Pitati, *Le Père Éternel et la Place Saint-Marc*, 1543-1544, huile sur toile, 188 x 132 cm. Gallerie dell'Accademia, Venise.

Figure 23 - Jacopo Negretti, dit Palma l'Ancien, tableau complété par Paris Bordone, *Saint Marc, saint saint Georges et saint Nicolas délivrant Venise des démons ou Bourrasque en mer*, 1528, Huile sur toile, 362 x 408 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

Figure 24 - Giulio Campagnola, *L'Astrologue*, 1509, Gravure 9,5 x 15,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Figure 25 - Lucas Signorelli, *Le Martyre de saint Sébastien*, 1480, tempera sur bois, 281 x 175cm, Pinacothèque de Castello.

Figure 26 - Lucas Signorelli, *Le Martyre de saint Sébastien (détail)*, 1480, tempera sur bois, 281 x 175cm, Pinacothèque de Castello.

Figure 27 - Cima da Conegliano, *La Vierge et l'Enfant avec saint Jérôme et saint Louis de Toulouse*, 1496-1498, huile sur panneau, 212 x 139 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

Figure 28 - (À gauche) - Antonello da Messina, *Saint Sébastien*, 1476-1479, 171 x 85 cm, huile sur toile transférée sur panneau, Gemäldegalerie, Dresde.

Figure 29 (À droite) - Liberale da Verona, *Saint Sébastien*, 1480, huile sur panneau, 198 x 95 cm, Pinacothèque de Brera.

Figure 30 - Giorgione, *La Tempête (détail)*, 1506-1508, Huile sur toile, 83 x 73 cm, Galleria dell'Academia, Venise.

Figure 31 – Titien, *Saint Marc en trône entre saint Cosme, saint Damien, saint Roch et saint Sébastien*, 1510-1511, huile sur panneau, 218 x 149 cm, Basilique della Salute, Venise.

Figure 32 - Bonifacio de'Pitati, *Saint Marc en trône entre saint Sébastien et saint Roch*, ca. 1515, huile sur toile, 255 x 180 cm, Corbolone, Vénétie.

Figure 33 - Jacopo Bassano, *Saint Sébastien et saint Roch, ([verso] La Madone de la Miséricorde avec saint Antoine de Padoue et saint Jean Baptiste)*, ca. 1551, huile sur toile, 104 x 76,2 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York.

Figure 34 - Le Tintoret, *Saint Roch visitant les pestiférés*, 1549, huile sur toile, 307 x 607 cm, Église de Saint Roch, Venise.

Figure 35 - Le Tintoret, *Saint Roch visitant les pestiférés (détail)*, 1549, huile sur toile, 307 x 607 cm, Église de Saint Roch, Venise.

Figure 36 - Cesare Vecellio, *Madone en gloire avec saint Fabien, saint Sébastien et le Podestat Giovanni Loredan*, 1584-1585, huile sur toile, 270 x 150 cm, Cathédrale de Belluno, Italie.

Figure 37 - Tintoret, *La Vierge et l'Enfant, avec saint Côme et saint Damien (détail)*, 1580-86, 341 x 251 cm, Gallerie dell'Academia, Venise.

Figure 38 - Luca Carlevarijs, *La Fête de Santa Maria della Salute*, 1720, huile sur toile, 111 x 139 cm, The Wadsworth Atheneum of Art, Hartford.

Figure 39 - Tintoret, *La Vierge et l'Enfant, avec saint Côme et saint Damien (détail)*, 1580-86, 341 x 251 cm, Gallerie dell'Academia, Venise.

Figure 40 - Jacopo Bassano, *Saint Sébastien et saint Roch, ([verso] La Madone de la Miséricorde avec saint Antoine de Padoue et saint Jean Baptiste)*, ca. 1551, huile sur toile, 104 x 76,2 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York.

*À Paul Desloges, mon père adoré emporté par la peste de notre époque, la COVID-19,
pendant que je rédigeais ce mémoire.*

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de recherche, Denis Ribouillault. Son soutien indéfectible, sa disponibilité et ses encouragements ont été constants. Comme directeur, il a été aussi bienveillant qu'exigeant. Ainsi il a su m'offrir des défis et me pousser à me dépasser tout en sachant me guider quand une impasse se présentait. Je tiens aussi à remercier le Conseil de recherche en sciences humaine (CRSH) du Gouvernement du Canada pour leur soutien financier. Je remercie le personnel de la Bibliothèque des Lettres et Sciences Humaines, et particulièrement Madame Marie-Ève Ménard, pour leur aide précieuse. Je me dois de souligner l'apport essentiel des textes d'Agnès Guiderdoni qui m'ont permis, par leur clarté admirable, de concevoir le nuage comme figure. Je dois des remerciements plus que chaleureux à mon collègue Charles Saint-Michel qui a fait un travail formidable de mise en forme de mon mémoire, palliant avec brio à mon incompetence notoire dans l'utilisation de Word. Merci à mes enfants, Antoine et Bénédicte, pour leurs encouragements, parfois amusés, mais toujours bienveillants. Enfin je remercie du fond du cœur mon conjoint, Jean-Marc, pour son soutien total pendant cette aventure rendue plus épique encore par ma décision de compléter ma maîtrise en 15 mois. Sans lui, je n'y serais tout simplement pas arrivée.

INTRODUCTION

Qui connaissait le pangolin avant mars 2020 ? À part les braconniers et leurs clients friands de la chair et des écailles de ce petit mammifère, à peu près personne. Le pangolin malais, menacé d'extinction, est utilisé pour sa chair et ses écailles dans la médecine traditionnelle chinoise. Un pangolin vivant, et porteur du SARS-CoV-2 que lui aurait transmis la chauve-souris (espèce- réservoir du SARS-CoV-2), se serait retrouvé illégalement au marché de Huwan en décembre 2019 selon un article du *Lancet* de janvier 2020, rapporte la journaliste Judith Lachapelle dans un article du 15 novembre 2020 de La Presse+ consacré à la recherche du patient zéro, toujours non identifié. On sait maintenant que les premiers cas d'infection à COVID-19 sont plutôt apparus dès la mi-novembre 2019. Il est maintenant considéré comme probable qu'après avoir infecté le pangolin, le virus aurait muté et acquis la capacité d'infecter les cellules humaines, comme l'explique le professeur Gary Wong¹ dans un article de Jean Hamann paru dans l'édition de *ULaval Nouvelles* du 11 mai 2020. Avec l'évolution des connaissances, cette hypothèse du pangolin du marché de Wuhan comme source initiale est aujourd'hui mise en doute même si la théorie de la mutation virale et de l'animal intermédiaire est toujours retenue. La science évolue littéralement devant nous.

Le virus, armé de cette mutation, s'est vu offrir par la convoitise humaine un accès inespéré à une source quasi inépuisable d'hôtes chez qui proliférer. La mobilité de ces hôtes a transporté le SARS-CoV-2 partout sur la planète en un temps record, gracieuseté de la

¹ Gary Wong, PhD et chercheur au CHUL a signé un article fascinant dans *Zoological Research*, 2020, 41 (3), p. 213-219 et intitulé « Zoonotic Origins of Human Coronavirus 2019 (HCoV-19 / SARS-CoV-2): Why is This work Important? ». Cette lecture éclaire les impacts du contact humain avec des espèces sauvages inconnues ou dont on connaît peu le virome. La déforestation, le développement économique et les changements climatiques favorisent ces contacts susceptibles de déclencher d'autres pandémies.

mondialisation. Depuis, la pandémie bouleverse la planète, comme la peste bouleversa l'Europe à son retour en 1347.

La COVID-19 a profondément marqué ce mémoire de maîtrise. La correspondance inouïe entre la pandémie mondiale actuelle et la peste, phénomène au cœur de ce travail de recherche, a stimulé de façon extraordinaire la réflexion sur les défis auxquels étaient confrontées les populations d'alors et celles d'aujourd'hui. La pertinence de la recherche s'est trouvée confirmée par un fléau contemporain qui rappelle celui qui marqua la Renaissance.

À Venise, alors assaillie par la peste, l'Église assura le réconfort spirituel des populations moralement dévastées. Les autorités religieuses et civiles commandèrent aux artistes des images votives de peste, gravures, bannières de procession et grands retables. Les fidèles priaient devant ces images, demandant la protection des saints thaumaturges et de la Vierge, qui y étaient représentés. L'apparition du paysage, comme fond de ces *sacra conversazione*, signale, nous le verrons, l'influence grandissante des textes antiques et de la philosophie naturelle. On trouve, dans les paysages de plusieurs tableaux de peste, des nuages sombres. Nous avons fait de ce motif de peinture le sujet de notre recherche.

Quel était le rôle de ces nuages dans des tableaux que l'iconographie identifiait déjà clairement comme des images de peste ? Les nuages sombres dans les tableaux de peste constituent un sujet peu ou pas étudié selon notre revue de la littérature. En effet, si le nuage sombre est relié à la peste dans les textes classiques et religieux, leur présence dans les tableaux est rarement commentée par l'historiographie. Comme nous le verrons au premier chapitre, la représentation des phénomènes météorologiques, telle la pluie, les tempêtes... et les nuages sombres, n'apparaît vraiment qu'au XVI^e siècle, nous permettant de circonscrire une période d'étude.

Par sa nouveauté, ce sujet nous semble pertinent à investir pour enrichir le champ épistémologique du caractère hybride du savoir renaissant et son expression dans le couple texte-image. Nous proposons que ces nuages peints illustrent la pensée intellectuelle humaniste tirée des textes antiques. Ils incarnent, au sein de tableaux religieux, la théorie

classique de l'air contaminé comme source du fléau et seraient donc des métaphores de la peste.

Nous savons maintenant que la peste n'avait rien à voir avec l'air contaminé. C'est une infection bactérienne. Mais à la Renaissance, la peste était considérée, par l'élite savante, comme une maladie de l'air. Les humanistes de l'Université de Padoue, liée à Venise, partageaient leur savoir avec les artistes qui gravitaient dans leurs cercles.

L'infection au SARS-CoV-2 est une maladie respiratoire transmise par gouttelettes ou aérosolisation. Elle est bien « une maladie de l'air » mais pas de l'air ambiant, plutôt des gouttelettes aéropoortées lors de leur expulsion des voies respiratoires du patient infecté. Tout de même voilà encore une caractéristique commune à la peste ancienne et celle qui nous touche actuellement : l'air, source invisible du mal. Cet air contaminé, pestilentiel, auquel les artistes ont conféré forme, et surtout couleur, pour en représenter l'essence maléfique, a donné naissance à des images passionnantes à étudier. En examinant ces nuages sombres, comment ne pas ne pas penser à la COVID-19?

Les médias ont vite comparé la COVID-19 à la peste et à la grippe espagnole, en soulignant comment l'histoire se répète. L'histoire, celle que l'être humain de souche européenne invente et se raconte depuis quelques millénaires, fait peu de cas de la nature, vue comme un objet à maîtriser ou détruire, ou comme une source de richesses à exploiter.

Gabriel Gohau, historien de la géologie, s'intéresse au mythe du recommencement en histoire en citant d'abord Louis-Ferdinand Céline qui dit que « l'histoire ne repasse pas les plats », pour ensuite rappeler que (2003 : 1) :

[...] la succession des événements qui constituent ce qu'on nomme l'histoire humaine, se présente à première vue comme un enchaînement sans retour, auquel les spécialistes qui essaient de l'interpréter s'accordent, malgré leurs divergences de fond, à donner un sens. Voilà peu encore, on voyait communément les sociétés marcher vers des jours meilleurs...

Or, la nature, elle, n'a pas de « projets », elle ne se soucie pas de l'humanité ni de sa vision téléologique de la destinée. La nature est. La vie sur la planète Terre prend des formes

multiples et le monde microscopique des bactéries, des virus et des prions se déploie selon ses déterminants propres et sans intentionnalité. Ce monde est en interaction constante avec l'humanité, il vit en nous, qu'on en soit conscient ou non. Parfois il y a rupture de l'équilibre entre l'hôte et le microorganisme, c'est l'infection. Quand l'infection se répand, c'est l'épidémie. Que l'on soit en 1347 ou 2019. Seule la vitesse de propagation du fléau et son ampleur ont changé entre le XIV^e et le XXI^e siècle.

Malgré l'évolution technologique qui a façonné nos sociétés, nous sommes dans la même situation que les Européens de la Renaissance à l'arrivée de la Peste Noire en 1347 ; devant un virus que l'on ne connaît pas, la seule solution est le confinement, l'équivalent inversé, dans notre monde hyper connecté et mobile de 2020, du conseil d'Hippocrate (-460 -377), le célèbre *pars vite, va loin et reviens tard* qui fut réactualisé pendant la pandémie de peste bubonique.

Bien sûr, un vaccin sera rapidement mis au point pour la COVID-19 alors que la deuxième pandémie de peste s'est terminée à la fin du XVIII^e siècle sans que l'on ait découvert ce qui la causait. Même si la technologie a accéléré les changements de nos conditions de vie, génétiquement nous restons identiques aux *sapiens* apparus il y a 300,000 ans, après des millions d'années d'évolution. Nous avons toujours peur de ce que nous ne comprenons pas et nous cherchons du réconfort, et des boucs émissaires, devant un péril nouveau. La science a remplacé la Vierge et les saints dans nos demandes de protection. Les autorités religieuses de la Renaissance présentaient la peste comme une punition de Dieu, courroucée par les péchés des hommes. Alors que les populations dévastées par la peste priaient devant des images, nous suivons en continu l'information sur la pandémie. Les graphiques ont remplacé saint Sébastien percé de flèches mais, maintenant comme jadis, nous avons besoin d'images à scruter à la recherche d'espoir. À Venise, au XVI^e siècle, les autorités civiles travaillaient avec les savants de l'Université de Padoue et avec les autorités religieuses pour offrir un soutien médical et spirituel à leurs citoyens. En 2020, l'espoir vient de la recherche scientifique, du partage des connaissances à l'échelle du globe et d'un effort concerté des autorités pour offrir à leurs populations les meilleures options sanitaires.

La science, par définition, évolue sans cesse. Ainsi, ce n'est qu'en 2006 qu'il a été établi que l'infection à *Yersinia pestis*, i.e. la peste, qui frappa l'Europe en 1347, ne suivait pas le modèle de transmission postulé au XIXe siècle, du rat à sa puce et de la puce à l'homme. En fait, ce n'était pas les puces du rat qui propageaient la peste chez les humains après avoir décimé les rats. Les coupables étaient les puces et les poux des humains. En piquant une personne infectée, le pou ou la puce se gorgeait de sang porteur du bacille pour ensuite piquer d'autres personnes, et transmettre ainsi la maladie. Ces nouvelles données ont fait l'objet d'un bref article intitulé « Art Supports New Plague Science », paru dans le journal médical *Clinical Infectious Disease* (2009 : 137). Les auteurs Todd J. Kowalski et William A. Agger soulignent que le tableau de Carlo Coppola, *La Place du Marché à Naples pendant la peste de 1656* (1656), montre que le peintre donne précisément à voir le mécanisme de transmission par les poux et les puces, vecteurs de la maladie, en représentant des passants en train de voler les vêtements des agonisants de la peste. Voilà pourquoi il faut continuer d'examiner les tableaux à la lumière des nouvelles connaissances ; ils n'ont pas révélé tous leurs secrets, et constituent des témoignages exceptionnels.

La pandémie de 2020 a attisé l'intérêt envers celle de la Renaissance. Notre recherche sur les nuages de peste cible des enjeux pertinents, jadis comme maintenant, en lien avec l'air, qu'il soit pur, pollué ou contaminé. Comme éléments picturaux souvent oubliés, les nuages sombres méritent d'être examinés en regard des théories médicales, autant celles ayant cours à la Renaissance, que les théories actuelles sur la propagation aérienne.

Notre approche est structurée en trois parties. Le premier chapitre est consacré à la peste elle-même. La maladie, et ses répercussions à Venise, sont abordées pour saisir l'ampleur de la dévastation subie. Les théories tirées des textes antiques, et principalement la théorie de la peste comme maladie de l'air sont examinées ensuite. Cet examen conduit à l'actualisation de ces théories dans le contexte vénitien ainsi que les découvertes contemporaines issues de l'observation, comme la notion de contagion. Les autorités civiles de Venise exercèrent un leadership clair face aux épisodes successifs de peste. L'omniprésence et l'influence du pouvoir religieux ajoutèrent une dimension de réconfort par le dévouement des moines et de soutien spirituel par la commande d'œuvres votives. Le chapitre se termine par une revue de

l'iconographie associée à la représentation de la peste dans les images votives et dans laquelle prennent place les nuages sombres.

Le deuxième chapitre explore le « nuage » comme objet théorique selon différents concepts. La notion de *figura*, telle que définie par Eric Auerbach en 1944, est exposée, de l'Antiquité au Moyen-Âge. L'évolution du concept de figure à la Renaissance permet d'y insérer le nuage et nous mène à Louis Marin. Le nuage sombre dans les tableaux de peste est alors pensé comme lien entre texte et image, objet hybride auquel Marin associe la figurabilité. Le troisième modèle théorique est l'incontournable nuage comme graphe pictural d'Hubert Damisch. Notre nuage de peste s'y retrouve fort bien décrit et enrichi sémantiquement. Enfin, le nuage est abordé au plus près de sa matérialité peinte par l'approche de Daniel Arasse dont la notion de *dettaglio* se révèle merveilleusement appropriée dans le cas des nuages sombres, ces éléments souvent ignorés ou non-vus des images de peste.

Daniel Arasse nous ramène de la théorie à la peinture pour le dernier chapitre consacré aux œuvres vénitiennes peintes en lien avec la peste. La spécificité de la peinture vénitienne est abordée par une exposition du profond et complexe rôle de la couleur à Venise. Nous montrons comment le médium à l'huile permit aux artistes d'exprimer cette importance de la couleur, mais aussi et surtout, de la lumière et de l'ombre, indissociables attributs de la réalité vénitienne, cette cité bâtie sur l'eau. Les nuages, retrouvés au sein de tableaux de pestes réunis pour des expositions, sont examinés et comparés pour en faire ressortir les éléments, formels et chromatiques, associés au fléau. Ces divers éléments picturaux forment un ensemble de possibilités de représentation. Nous proposons trois critères visuels qui permettent de distinguer et de classer les nuages sombres, donc de formuler, *in fine* un essai de typologie des nuages de peste.

Notre mémoire investit tous les aspects du nuage sombre, cet élément méconnu des images de peste. Nous voulons démontrer que la figure du nuage sombre rejoint le spectateur par des chemins différents et complémentaires de la figure des saints et de la Vierge, contribuant au pouvoir de l'image. Nous espérons que cette recherche apporte une petite

pierre à l'édifice des études qui ont pour objet le savoir et le faire à la Renaissance. Enfin notre travail met en lumière l'importance de l'art, source de beauté et réconfort, dans une société touchée à répétition par la peste. Au XXI^e siècle, nous faisons face à une nouvelle pandémie. Quel rôle donnerons-nous à l'art ?

CHAPITRE I - LA PESTE : DU FLÉAU À L'ART

1.1 L'épidémiologie, les mesures sanitaires et leurs résultats

1.1.1 Préambule

Partie de Tabriz et d'Astrakhan en 1346, la peste arriva au port de Messine en octobre 1347 et à Venise au début de 1348, introduite dans la Sérénissime par les marins infectés d'une galère provenant de la Mer Noire. Absente d'Europe depuis six siècles après la fin de la première pandémie, celle de Justinien (541-767), la Peste Noire se répandit de manière foudroyante, décimant les populations plus qu'aucune guerre ou famine auparavant. La mortalité était de 40 à 65% pour la peste bubonique et 100% pour la peste pulmonaire (Brossollet et Mollaret 1994 : 109). Patrick Zylberman, professeur émérite d'histoire de la santé à l'École des hautes études en santé publique Rennes/Paris, a rapporté, récemment, des chiffres révisés stupéfiants : « De 1346 à 1353, *Y. pestis* a tué 50 millions d'habitants sur les 80 millions que comptait l'Europe. » (2017 : 26).

Nous ne nous étendrons pas sur les répercussions de la Peste Noire à l'échelle occidentale.² Pour contextualiser notre objet d'étude, il nous apparaît pertinent de se concentrer sur les données épidémiologiques propres à Venise et sur la réponse sanitaire mise en place par les autorités de la République. Il nous semble nécessaire de dépeindre la situation de la société vénitienne confrontée au fléau, d'une part pour mieux saisir les défis organisationnels auxquels faisaient face les autorités civiles, et d'autre part pour mesurer les impacts psychologiques d'une maladie mortelle aussi fulminante sur la population, envahie par le désespoir.

Ce désespoir appelait une réponse. Dans une société profondément catholique, il revenait à l'Église de veiller au réconfort spirituel des fidèles. L'action des autorités religieuses fut

² Pour un essai exhaustif sur la peste en Occident, la référence demeure l'ouvrage monumental de Jean-Noël Biraben, *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, ouvrage en deux tomes, Centre national de Recherche scientifique, Paris : Mouton & Co, 1976.

fondée et développée sur la prémisse, sans cesse réitérée, de la peste comme punition divine. Cette réponse des autorités religieuses s'articula sur deux fronts. Elle s'inscrivit d'abord dans un dévouement, sans relâche des moines, les frari, auprès des malades. Par ailleurs, elle se manifesta par une multiplication de rituels religieux et de commandes d'œuvres votives appelant protection et intercession.³ Ces œuvres, les images de peste, forment le corpus pictural au sein duquel notre objet, le nuage sombre, sera étudié.

1.1.2 Démographie et épidémiologie de la peste à Venise

Il existe peu de données sérieuses sur le nombre d'habitants de Venise avant le début de la Renaissance. Cependant, sur la base d'un recensement des hommes aptes au service militaire de 1338, on a pu faire une estimation démographique assez juste de la population totale de Venise à 110-120 000 personnes. En 1509, la projection d'un recensement de 40 000 personnes dans trois *sestieri*, a permis d'estimer la population globale à 102 000 personnes. On peut en déduire qu'il avait fallu un siècle et demi pour remplacer la population morte de la Peste Noire (Mueller 1979 : 93-94).

Après l'épidémie terrible de 1348-1353, la peste resurgit de façon régulière aux XV^e et XVI^e siècles. Venise subit deux autres épisodes majeurs, l'un en 1575-77, et l'autre en 1630-31. Le premier retient notre attention, puisqu'il se déroule au siècle que nous étudions et qu'il suit une première flambée de peste, survenue en 1510-1511. L'incidence importante

³ De décembre 1979 à mai 1980, s'est tenue au Palazzo Ducale de Venise l'exposition *Venezia e la Peste 1348-1797*, exposition qui rassemblait toutes les images de peste, tableaux, retables, gravures etc. qui avaient pu être retrouvées, ou découvertes, pour certaines inédites, d'autres qui n'avaient jamais été reconnues comme images de peste. Le catalogue de l'exposition (*Venezia e la Peste*, 1979), Venise : Marsilio Editori) constitue donc un trésor de sources primaires autant épidémiologiques que médicales et artistiques, sources que viennent compléter des textes précis, clairs et rigoureux. Ainsi, la présentation du professeur Henri Mollaret, enseignant à la Faculté de Médecine de Paris et chef du service de la peste à l'Institut Pasteur, à laquelle s'ajoute la première partie du catalogue intitulée *Venezia, la peste e il suo controllo*, et constituée de neuf sections bien documentées et commentées, offrent un panorama étendu et détaillé de l'épidémiologie et des enjeux médicaux, démographiques et sanitaires. Ce corpus s'est révélé d'une grande pertinence pour mon travail ; j'y ai puisé beaucoup d'informations. En effet, bien qu'ils datent de plus de 40 ans, ces textes demeurent une source de référence majeure pour les ouvrages plus récents, dont ceux de J. Stevens Crawshaw (2012), B. Paul (2016) et J. Henderson (2019).

de la maladie tout au long du XVI^e siècle, jointe aux deux flambées mentionnées ci-haut, a contribué à l'essor de la production artistique vénitienne liée à la peste pendant cette période. Saisir les conséquences des éclosions de peste sur le tissu social, au sens large, nous aidera à comprendre les conditions de création des images de peste. En effet, outre la puissance marchande et politique de Venise qui se trouvait menacée, c'était l'ensemble des structures de la société qui se trouvait perturbée. L'effondrement, par la formidable mortalité, de la pyramide d'âge, la perte des adultes en âge de travailler et formés aux différentes fonctions artisanales et agricoles, aggravée par la diminution de l'espérance de vie, altérait le fonctionnement des cités, comme l'a montré Herlihy (1997 : 43-45). En outre lors de l'épidémie de 1575-1577, la défection des médecins amena la République à sévir contre eux, les ramenant auprès des malades. Entre 1575 et 1576, 56 médecins vénitiens succombèrent à la peste (Lotter 1978 : 100). Quand ils n'étaient pas au cœur d'une éclosion de peste, les Italiens attendaient avec anxiété son retour inévitable. Les Vénitiens, pauvres et nobles, marchands et artistes, intellectuels et religieux vivaient dans un état de sidération réitérée à chaque nouvel épisode. Nourrie par cette crainte, la dévotion à saint Sébastien, héritée du Moyen-Âge, se poursuivit à Venise tout au long de la Renaissance. Ainsi, au XVI^e siècle, le port d'une amulette protectrice et des prières quotidiennes destinées à ce saint était répandu dans toutes les couches de la population (Niero 1979 : 289). La crise sociale et la détresse de la population, autant psychologique que physique, demandaient deux types d'interventions de soutien, deux sortes de remèdes, le remède « humain », *rimedi temporali, umani*, et le remède « spirituel », *rimedi spirituali*.

Le rôle de l'art, dans cette crise humanitaire prolongée que fut la pandémie de peste, était déterminé, et commandité, par les autorités religieuses via la production d'images de peste. Images de dévotion et d'intercession d'une société à la recherche de commisération divine, ces images se présentaient comme de puissants remèdes spirituels, les seuls efficaces devant l'impuissance des interventions humaines (Mormando 2005 : 4-5). Ces images apotropaïques étaient utilisées individuellement en support visuel aux prières, ou collectivement dans des processions. Ces processions solennelles dérivait de celle organisée par Grégoire de Tours pendant la Grande peste de 590 à Rome. Malgré les risques

de propagation du fléau associés à ces manifestations de masse, une longue tradition de processions s'établit pendant la pandémie de la Renaissance (Mormando 2005 : 23).

Le verso d'une bannière processionnelle créée en Vénétie lors de l'épisode de peste de 1550-1551 (Figure1) est un document rare qui nous permet de mieux imaginer cette tradition de dévotion partagée par toutes les couches d'une société. L'endroit de ce *gonfalone*, peint par Jacopo da Ponte dit Bassano en 1551 représentait la Vierge de Miséricorde, saint Antoine et saint Jean Baptiste. Notons, au passage, les nuages sombres qui semblent envahir le ciel.



Figure 1 - Jacopo Bassano, *Saint Sébastien et saint Roch*, ([verso] *La Madone de la Miséricorde avec saint Antoine de Padoue et saint Jean Baptiste*), ca. 1551, huile sur toile, 104 x 76,2 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York.

L'épidémiologie aide à percevoir l'immensité de l'impact à Venise. Examinons les données disponibles pour la terrible épidémie de 1575-1577. Grâce aux données quotidiennes sur les morts, dans chacun des quartiers, fournies par le Proviseur sanitaire, le secrétaire Cornelio Morello put établir un tableau complet de la mortalité, de juillet 1576 à décembre 1577. Divers rapports démographiques permettent de chiffrer la population vénitienne à

l'automne 1575, juste au début de la flambée pestilentielle, à 180 000 habitants dont 46 721, soit le quart de la population, seront emportés par la peste entre le premier juillet 1575 et le 28 février 1577. Les nobles furent relativement épargnés. On rapporta un grand nombre de décès chez les moines, parce qu'ils s'occupaient des malades, et chez les juifs entassés dans leur ghetto et exposés aux mauvaises conditions sanitaires (Preto 1979 : 97-98). Parmi les décès notables, on trouve Titien, mort le 27 août 1576, à l'apogée de la crise. Le graphique suivant montre la virulence de l'épidémie et son apogée à l'été 1576.

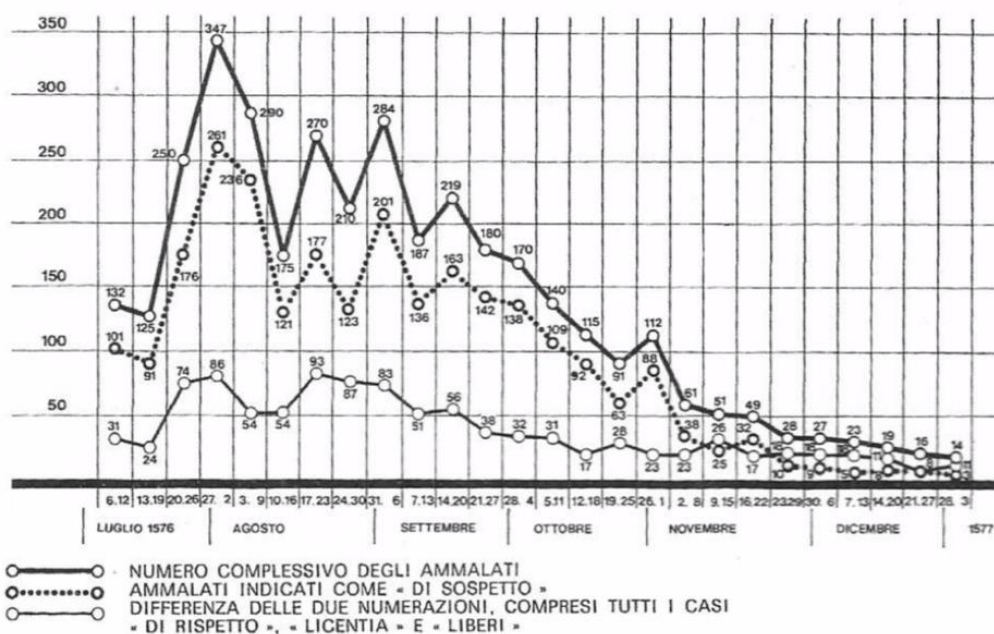


Figure 2 - Évolution mensuelle de la contagion de la peste dans le sestiere de San Marco en 1575-77, selon le diagnostic des médecins.

1.1.3 Médecine et salubrité publique, l'exemple vénitien

John Henderson (2019 : 3) souligne la réputation des mesures de santé publique de l'Italie au XVI^e et XVII^e siècles, notamment chez les membres du Conseil Privé en Angleterre. À la demande de William Cecil, Lord Burleigh, Cesare Adelmare, le médecin italien de la reine Élisabeth 1^{re} rédigea, en 1563, un rapport intitulé « How the City of London can make arrangements for the plague and many other types of calamity, which afflict the poor. »⁴ Adelmare avait étudié à Padoue et l'expertise vénitienne était particulièrement recherchée.

La République de Venise se distinguait, parmi les autres cités-États de l'Italie, par son organisation civile rigoureuse, par son contrôle de la vie publique et sa structure sociale. Cela se traduisait, également, par une volonté politique d'améliorer la santé publique et les soins médicaux. En 1258, près de cinquante ans avant les autres cités, Venise adopta le *Capitulare medicorum* qui codifiait la pratique médicale. La réforme du *Capitolare medicorum*, menée en 1565, conditionnait l'obtention du titre de médecin ou de chirurgien à une formation doctorale à l'Université de Padoue. Il est important de noter que l'étude de l'anatomie était répandue dès 1325. Le célèbre médecin Alessandro Beneditti proposa dès la fin du XV^e siècle d'ériger un théâtre de dissection anatomique (Lotter 1979 : 99-101).

En 1348, pendant l'épidémie de Peste Noire, Venise créa une magistrature extraordinaire, celle des trois « Sages de la salubrité », les *Savi alla Sanità*. En 1490, devant la multiplication des épisodes pestilentiels, des postes de proviseur furent créés, les *Provveditori alla Sanita*. Les actions des *Provveditori* étaient concentrées sur trois secteurs.

⁴ John Henderson veut offrir, avec son livre *Florence under Siege Surviving Plague in an Early Modern City* publié en 2019, une approche de la peste selon plusieurs perspectives pour produire une *histoire totale* (en français dans le texte) du sujet. (2019 : xvi). Cet ouvrage est effectivement une source de renseignements précieux et permet également de comparer la situation de Florence à celle de Venise.

En premier lieu, tous les aspects de la salubrité publique furent graduellement réglés, du contrôle de l'accès au port des vaisseaux étrangers, en passant par le commerce de la viande, jusqu' à la disposition des déchets organiques et la gestion des eaux, dans le but de prévenir la génération spontanée de la peste, à laquelle on continuait de croire, malgré les évidences de contagion communautaire.

Le deuxième objectif était d'empêcher l'introduction du fléau, provenant des territoires infectés, dans la lagune même. La vocation marchande, profondément ancrée à Venise et source de sa puissance, notamment par ses relations commerciales étroites avec Constantinople dont la Sérénissime importait la laine et le cuir, entraînait un risque considérable : ces marchandises étaient propices à l'infestation par les vecteurs alors inconnus de la peste i.e., les rats et les puces. Un réseau de renseignement, colligeant les informations précises et régulièrement fournies par les ambassadeurs et les représentations commerciales, était donc essentiel dans la décision d'autoriser ou d'interdire l'entrée des navires dans les ports vénitiens.

Enfin, la surveillance et la compilation de tous les cas de peste dans Venise, par la déclaration obligatoire des décès, et de leur cause, permettait d'identifier les contacts et de les mettre en quarantaine pour 15 à 40 jours. Les maisons des pestiférés étaient fumigées au soufre, désinfectées avec la myrrhe et la poix puis blanchies à la chaux ou lavées à l'eau et au vinaigre. Au fil des résurgences, les Proviseurs Sanitaires développèrent un réseau de communication et d'interventions locales avec les *Rettori*, les administrateurs régionaux des territoires vénitiens, qui se trouvaient sous leur autorité, tout comme les lazarets. Les Proviseurs étaient en liaison également avec les autres cités italiennes et les pays voisins. Ce canal de communication s'avéra capital lors des épisodes du XV^e siècle et surtout celui de 1575-1577 dont la gravité nécessita l'élection, par le Sénat, de Surintendants Sanitaires choisis parmi les plus éminents membres de l'État vénitien (Palmer 1979 : 103-109).

Toutes ses actions menèrent à la rédaction, par la République, des *Avvertimenti per la peste*, ouvrage prisé qui fut utilisé, notamment par Florence, lors de l'épisode sévère de 1630-1631 (Henderson, 2019 :86).

1.1.4 Les lazarets

Pourquoi s'intéresser aux lazarets dans un mémoire en histoire de l'art? Parce que la fonction médicale des lazarets et leur rôle dans l'effort de salubrité publique ne constituent qu'un aspect de leur valeur signifiante comme institution fondamentalement vénitienne. On ne peut faire l'économie de rendre compte de leur fonction culturelle et culturelle, politique et diplomatique. Les lazarets sont un élément essentiel de la mise en scène de l'espace-temps *situé*, historiquement, culturellement, scientifiquement et artistiquement, que constituait la République de Venise, véritable personnage de cette crise pestilentielle du XVI^e siècle. C'est dans ce microcosme, foisonnant d'un point de vue épistémique, que furent créés des tableaux de peste au sein desquels des nuages sombres pouvaient trouver place.

Les lazarets marquaient l'espace de la cité, ils signalaient, comme établissements hospitaliers dédiés, la présence active de la peste ou rappelaient la possibilité de sa résurgence. Les lazarets étaient un symbole puissant, non seulement de la peste, mais surtout de la volonté de Venise, sinon de la vaincre, au moins de la contrôler.

En 1423, le Grand Conseil, le *Maggior Consiglio*, l'autorité politique de Venise, ordonna la construction du premier hôpital permanent permettant d'isoler les pestiférés, le *Lazzaretto*, ainsi nommé parce qu'il fut construit sur l'île de S. Maria di Nazareth, près du Lido. Il prit le nom de Lazzaretto Vecchio quand, en 1471, fut ouvert le Lazzaretto Nuovo, sur une île au large de S. Erasmo. Les deux institutions avaient des fonctions différentes ; le Lazzaretto Vecchio était un hôpital pour les malades et le Lazzaretto Nuovo offrait la quarantaine aux survivants avant qu'ils ne regagnent Venise (Palmer 1979 : 104).

Les premiers lieux de confinement pour les pestiférés furent des édifices de bois construits à Raguse en 1377, que l'on brûlait après l'éclosion. Venise choisit d'ériger des institutions permanentes en raison de l'évolution de la peste, qui se manifestait, aux XV^e et XVI^e siècles, par des flambées moins fréquentes mais beaucoup plus graves en termes de morbidité et mortalité. En dépit des espoirs placés par les autorités dans ces mesures, on ne

peut établir que les lazarets furent véritablement efficaces pour réduire l'impact de la maladie. Néanmoins, ils contribuèrent à rehausser la réputation de Venise dans le champ de la santé publique, localement et à l'étranger (Stevens Crawshaw 2012 : 10).

L'idéal de la Renaissance, porté par les humanistes, favorisait une organisation de la cité et de la société basée sur les textes classiques antiques redécouverts. On pense ici à Daniele Barbaro, à l'Université de Padoue et à son Jardin Botanique créé en 1495 comme reflet de l'harmonie céleste. La peste, récurrente pendant deux siècles, bouleversa ces desseins, et les lazarets peuvent être perçus comme une façon de « nettoyer » la cité des pauvres, les seuls qui n'avaient pu suivre l'électuaire des trois adverbess *cito, longe, tarde* établi par Hippocrate et qui résumait les consignes à suivre en cas de fléau mortel : *pars vite, va loin, et reviens tard*.

La République visait en priorité à protéger le commerce, mais aussi à garder le contrôle sur l'espace urbain et favoriser les initiatives caritatives pour renforcer les liens avec la population qu'elle gouvernait. Ainsi, le sentiment d'appartenance et l'esprit pieux des Vénitiens les rendit généreux envers les lazarets par le biais d'une augmentation des dons testamentaires, de dons de matériel ou de nourriture.

La double vocation de la réponse à la peste évoquée plus haut, soit fournir des remèdes temporels et spirituels, se retrouvait dans l'organisation des lazarets. L'administration quotidienne était assumée par un Prieur et une Prieuresse, souvent un couple marié, et des employés du Bureau de Santé de Venise. Alors que le chapelain et son assistant fournissaient les soins religieux, la structure vénitienne se distinguait par son caractère civil, influencé, mais non dominé par les idées religieuses (Stevens Crawshaw 2012 : 10-18).

Il ne reste que très peu de vestiges des deux lazarets vénitiens, leurs emplacements ayant été utilisés à des fins militaires par les troupes napoléoniennes après la chute de la République vénitienne en 1797. Les recherches archivistiques ont permis de démontrer une unité architecturale entre les hôpitaux de peste et les bâtiments institutionnels de Venise comme l'Arsenal et les *fondaci* marchands. Ce programme architectural, déterminé par les autorités, s'exprime par des structures fermées qui renforcent la notion d'espace sécurisé,

entre l'institution et la cité, tout en affirmant l'identité, la richesse et la protection de celle-ci. L'autre modèle du lazaret est l'institution monastique, que distingue aussi sa structure close.

Édifié à partir de l'édifice monastique déjà présent sur l'île, le Lazzaretto Vecchio entouré de murs de 3 mètres, se composait d'une chapelle, d'un jardin, d'un puits et d'un bâtiment à deux étages, contenant l'entrepôt de marchandises, et un portique. Le Prieur et la Prieuresse y vivaient, séparés des malades. Ces derniers étaient logés dans deux hôpitaux, l'un pour les hommes et l'autre pour les femmes, et traités dans des salles communes. Ces infirmeries permettaient la surveillance des malades, la prière, la célébration de la messe et l'administration des derniers sacrements (Stevens Crawshaw 2012 : 57-69).

Alors que le décor peint de la chapelle du Lazzaretto Vecchio est perdu et peu documenté, deux reliefs sculptés nous sont parvenus. La figure 3 nous montre celui où le lion, emblème de Venise, domine un trio constitué de saint Roch et saint Sébastien entourant saint Marc, le protecteur de la Sérénissime. Nous retrouverons ces figures archétypales de la peste à Venise dans le *Retable de saint Marc* de Titien, remarquable par le rôle primordial qu'y jouent les nuages sur l'ombre et la lumière.



Figure 3 - Relief sculpté au-dessus de la porte d'un pan restant du Lazzaretto Vecchio.

1.2 Médecine et science ; de la théorie de l'*aria* à l'influence des astres : miasmes et contagion

1.2.1 Préambule

De son apparition en 1348 à sa disparition en 1797, la peste fut considérée comme une punition divine infligée à l'humanité pécheresse. Cette conviction profonde, entretenue tout au long de la pandémie par les autorités religieuses, persista dans toutes les couches de la société. Elle s'explique par l'échec des efforts de l'élite scientifique. La technologie permettant de découvrir les microorganismes et comprendre leur action, n'étant tout simplement pas encore inventée, la science balbutiante ne pouvait saisir la véritable cause de la maladie, et, en conséquence, élaborer un véritable traitement curatif. Ainsi s'explique l'inefficacité des moyens utilisés, incluant l'institution médicale des lazarets, à améliorer la survie individuelle.

Dans les lazarets, la mortalité oscillait selon la sévérité de l'épisode, et elle atteignit 73% pour l'épidémie de 1575-77 (Crawshaw 2012 : 190). Malgré les régimes médicaux à base de plantes, de saignées, de purges et les recettes secrètes de la thériaque vendues à prix d'or, l'évolution naturelle de l'infection suivait son cours. Les malades guérissaient d'eux-mêmes ou mourraient. La médecine et la science n'y étaient pour rien.

1.2.2 Les sources bibliques et classiques⁵

La peste est présente depuis des millénaires dans les récits religieux et séculiers des civilisations successives. Des traces écrites de ces récits sont parvenues jusqu'à nous et elles

⁵ Pour les sources bibliques et séculaires (les textes classiques), le chapitre 2 « Literary Sources of Plague Iconography », p. 33-44, de l'ouvrage *Images of Plague and Pestilence Iconography and Iconology* (2000), Kirksville, Missouri : Truman State University Press de l'historienne de l'art Christine Boeckl est une source précieuse. L'ouvrage de Biraben, déjà mentionné, recèle une mine de renseignements qu'on ne retrouve pas dans les autres textes. Pour la question précise de la peste à Venise le chapitre « Le teorie mediche sulla peste e il contesto veneziano », p. 21-28, de Andreina Zitelli et Richard J. Palmer dans *Venezia e la Peste 1348-1797* (1979), expose de manière très rigoureuse les éléments cardinaux des théories classiques et l'évolution de leur influence au fil des épidémies. On y trouve aussi les écrits des médecins et scientifiques contemporains. Ce chapitre est suivi de deux catalogues, *Le teorie mediche sulla peste* p. 29-63 et *Evoluzione del costume del medico*, p. 63-70, dont la richesse en sources primaires est sans égale. À ces sources très consultées s'ajoute le

constituent le noyau du savoir sur ce fléau, auquel se sont greffées, peu à peu, les nouvelles connaissances. Ces textes formaient également un réservoir iconographique précieux pour les images de peste produites à la Renaissance.

Les sources de l'Ancien Testament relient la peste à l'histoire de peuple juif, sans aucune visée de compréhension de la maladie *per se*, de ses causes, de sa prévention et de son traitement. La peste figure parmi les épreuves du peuple élu. Ainsi, après avoir péché, le roi David choisit, entre trois maux proposés en punition par Yahvé, une peste de trois jours qui ravagea le pays et dont Jérusalem ne fut sauvée que par la clémence divine. David construisit alors un autel pour manifester sa gratitude par des offrandes (Samuel, 5 : 4-6). Les Dix Plaies d'Égypte sont parfois associées à la pestilence, mais elles ont surtout inspiré le livre de la Révélation, l'Apocalypse de Jean.

Dans le Nouveau Testament, le thème eschatologique multiplie les références à la peste. Selon Marc 13 : 28, Matthieu 24 : 32 et Luc 21 : 25-27, la peste, la guerre, les tremblements de terre et la famine sont les quatre fléaux précédents le Jugement Dernier. La peste, comme le figuier, annoncent la fin des temps et leur présence signale qu'il faut toujours se tenir prêt pour le retour du Fils de l'Homme qui apparaîtra alors sur un nuage. Les textes bibliques considèrent les nuages et le figuier comme des symboles chiliastiques (Boeckl, 2000 : 38-39). Nous reviendrons sur ces symboles lorsque nous aborderons l'iconographie de la peste. À l'opposé de la vision biblique de la peste comme châtement divin, les textes classiques de l'Antiquité, révèlent une démarche heuristique face au fléau, centrée sur l'observation et la prise en compte de multiples facteurs, naturels, physiques et spirituels, propres au malade ou à la maladie. Cette démarche d'investigation du phénomène pathologique de la peste impliquait autant la médecine que la philosophie naturelle, l'ancêtre de la science. Lorsque la peste réapparut à la fin du Moyen-Âge, l'Europe était devenue chrétienne. Devant la dévastation, les médecins et les philosophes cherchèrent des

chapitre 4 « Syrups and Secrets ; Treating Plague », p. 151-182 du livre déjà cité de Jane L. Stevens Crawshaw, *Plague Hospitals* (2012). D'autres sources seront mentionnées en fonction de leur utilisation.

explications dans les champs épistémique et herméneutique de la pensée scolastique médiévale. Par la suite, la lenteur des intellectuels humanistes de la Renaissance à remettre en cause l'autorité des auteurs classiques, malgré l'évidence des faits, peut avoir contribué à l'échec relatif de la prévention de la contagion et à la désintégration de la société civile. On en donnera un exemple plus loin.

Les médecins vénitiens de la Renaissance, formés à l'université de Padoue, concevaient la maladie selon la pensée d'Hippocrate (c.-460 à -377). L'analyse d'une épidémie, selon cette méthode, se basait sur l'individu et sur la collectivité touchée. Elle prenait en compte une multitude de facteurs autant physiologiques que psychologiques, chez le malade dont on scrutait d'abord les signes et symptômes, mais aussi la diète et le mode de vie, le sommeil et les rêves. On devait connaître, également, les phénomènes astrologiques contemporains, et les conditions météorologiques et atmosphériques influençant la qualité de l'air. Il s'agissait d'une conception empirique de la maladie, basée sur l'observation, et la recherche des causes, par l'étude des phénomènes, morbides et globaux, à l'échelle individuelle et collective.

Néanmoins, au fil des siècles, une partie fondamentale de l'enseignement d'Hippocrate fut abandonnée, celle qui menait à la compréhension du processus pathologique par l'observation minutieuse et l'interprétation empirique des signes et symptômes du patient. On se cantonna plutôt dans des discours construits sur les affirmations à priori et les considérations théoriques dogmatisées (Zitelli et Palmer, 1979 : 21-22).

Pour corriger cette propension à se restreindre à l'étude des textes classiques, l'Université de Padoue, sur l'ordre du Sénat de Venise, réforma son curriculum médical en 1495. De plus, pour favoriser la connaissance des plantes médicinales chez les étudiants en médecine, férus de théories mais dédaignant les enseignements pratiques, on les envoya travailler au Jardin Botanique de Padoue nouvellement créé, comme le rapporte K. Meir Reeds, historienne spécialisée en botanique médiévale et renaissante (1976 : 520). La consultation médicale, qui, selon sa formule éprouvée, consiste à questionner le malade, puis l'examiner pour ensuite établir un diagnostic différentiel que l'on raffina jusqu'au

diagnostic probable, ou définitif, par l'investigation, découle donc de ce processus initié par Hippocrate et poursuivi par Galien. Le diagnostic étant établi, un traitement sera alors proposé. Bien que les connaissances médicales et les méthodes d'investigation soient beaucoup plus avancées maintenant qu'à la Renaissance, le modèle de la consultation médicale demeure essentiellement le même.

Si on se penche plus précisément sur le fléau qui nous intéresse, Galien, médecin grec ayant exercé en Italie, (c.129-131 à 216), développa la théorie de la peste comme maladie en premier lieu de l'air, et consécutivement de l'homme. Cette conception demeura au fondement de toute la pensée humaniste renaissante et le rôle capital de l'air imprégnait les motifs picturaux que choisissaient les artistes, lorsqu'il s'agissait de figurer cet air porteur de maladie, comme en témoignent les nuages sombres peints sur la bannière de Bassano (Figure 1), Reprenant l'enseignement d'Hippocrate, et ses quatre qualités élémentaires, le chaud, le froid, l'humide et le sec, Galien lie l'apparition de la peste à l'air chaud et humide.

Selon Galien, toutes les conditions favorisant la putréfaction, comme les cadavres des soldats morts au combat, les marais et les eaux stagnantes en été, les vapeurs fétides s'échappant de la terre pour contaminer l'eau et l'air, favorisaient également la pestilence. Galien intègre, à la théorie des humeurs d'Hippocrate i.e. le sang, la bile jaune, la bile noire et le phlegme, la doctrine des quatre éléments constituant la matière, donc le corps, en proportions variables : l'air, la terre, le feu et l'eau.

C'est la prédisposition du sujet à la maladie qui doit être corrigée par diètes et purges mais aussi son exposition au risque ambiant : l'air contaminé par les miasmes pestilentiels. Ainsi, la fuite des lieux où sévit la peste faisait partie de la prophylaxie galénique toujours en usage à la Renaissance (Zitelli et Palmer 1979 : 22 ; Biraben 1976 : 127).

Le troisième texte fondateur de la théorie de l'air comme source de la peste est le célèbre, et très visionnaire, *De rerum natura*, écrit par Lucrèce (-94? à -54?), poète et

philosophe latin, disciple d'Épicure et de Démocrite.⁶ Pour Lucrèce, les atomes constituent toutes choses, mais tous ne sont pas salutaires et « il faut bien aussi que volent mille germes de maladie et de mort [...] Et tout ce pouvoir de maladie, cette pestilence nous vient soit de l'extérieur, comme nues et brouillard tombant à travers le ciel, soit de la terre elle-même d'où ce mal surgit quand le sol humide se putrifie, battu de pluies et de soleils intempestifs » (1997 : 457). L'influence de Lucrèce sur l'élite intellectuelle vénitienne que côtoyait Titien (Campbell 2016 : 88), sera examinée plus précisément en regard du nuage sombre peint. Les savants humanistes de la Venise renaissante ont conjugué les théories d'Hippocrate, Galien et Lucrèce à l'aristotélisme, pour façonner leur propre vision du monde en général, et de la peste en particulier. Cette vision était fortement influencée par la notion vitale de l'air. Comprendre le rôle fondamental de l'air est primordial si l'on veut adéquatement situer l'imagerie du nuage de peste dans la peinture. Pour mieux comprendre le substrat intellectuel qui animait les cercles humanistes, où savants et artistes se côtoyaient, examinons plus en détail le concept de l'air et du *milieu*.

1.2.3 La théorie de l'*aria*

L'éminent historien de l'art français André Chastel décrit dans son essai *L'aria : Théorie du milieu à la Renaissance*, (1978 : 393-405) le caractère polysémique de la notion « d'air » à la Renaissance. Bien loin d'être limité à la définition prosaïque que nous lui donnons de nos jours, soit un mélange d'oxygène et d'azote, l'air conditionnait le *milieu*, et, par glissement sémantique, insufflait, au monde culturel et artistique, un éveil des esprits marquant la naissance de l'art moderne.

⁶ La vision scientifique naissante, nourrie par le merveilleux *De Rerum Natura*, mais freinée par le défaut d'une véritable notion de « microbes » au sens infectieux du terme et l'absence de la technologie nécessaire à la démonstration de leur existence (le microscope), formait, avec l'affirmation, répétée sans cesse par l'Église, d'une punition divine, la dichotomie paradigmatique de la pensée renaissante sur la peste. Voir Lucrèce, *De la nature De rerum natura*, Traduction et présentation de Jose Kany-Turpin, édition bilingue, Paris : Flammarion 1997.

Chastel écrit justement : « *L'aria* (ou climat) permet dans une certaine mesure de rendre compte du lien obscur de la nature et de la culture » (1973 : 398). La clé d'une telle assimilation entre le « milieu », au sens spirituel et intellectuel, et le milieu, au sens météorologique de climat, est à chercher dans la mentalité de l'époque, et particulièrement dans sa perception de l'astrologie, comme science des influences célestes sur le monde sublunaire. Nous examinerons cette prédominance de la médecine astrologique plus loin.

Chastel donne en exemple Marsile Ficin (1433-1499), philosophe florentin et fervent néoplatonicien, et son traité de médecine astrologique « *De vita triplici* » (1489), pour affirmer l'importance de la notion d'air, favorable ou néfaste, dans la conception de la maladie, notion fondamentale dans le cas précis de la peste. Pour Ficin, explique Chastel, « Tout passe par l'action de l'air, qui est poreux, constamment traversé de rayons venant du ciel et échauffés comme par un verre transparent » (1973 : 400).

Pour l'humaniste ficinien, adhérent à la théorie du *milieu*, l'air joue sur l'humain-microcosme, sur son âme comme sur son corps. La limite de la perception renaissante, son incapacité à concevoir le monde et la relation de l'homme à la nature au sens écologique du terme, provient de sa conception anthropomorphique de l'univers (1973 : 402-403). Chastel le formule de façon magistrale : « les organes physiologiques et les entités célestes sont des foyers d'énergie qui palpitent, s'exaltent, rayonnent et s'expliquent, si l'on peut dire, les uns par rapport aux autres. [...] L'univers est un vivant gigantesque, d'une merveilleuse diversité, mais il n'a qu'un microcosme : l'homme. » (1973 : 403).

L'aria influence les artistes et les œuvres qu'ils créent. L'air, invisible, conditionne l'art et ses images. L'invisible informe le visible. Alors se pose à l'artiste le défi de matérialiser l'irreprésentable dans l'œuvre vue, regardée, l'œuvre dont on se délecte ou que l'on implore.

Trente ans après Chastel, Georges Didi-Huberman (2003 : 278-280), nous livre ses réflexions sur « l'air » du Quattrocento.⁷ L'air, celui qui agite, de façon incohérente, certaines figures alors que les autres n'y semblent pas soumises, est un élément allégorique des tableaux dès le Trecento, comme celui qui tournoie dans les grisailles de Giotto à Padoue. Cet air qui singularise et entoure un corps, en faisant trembler la surface, se signale comme véhicule de pensées et d'émotions. Didi-Huberman (2003 : 280)⁸ écrit à propos d'un célèbre tableau vénitien sur lequel nous reviendrons :

If Renaissance painting continue to 'divide the air' (there will never be a breeze in Giorgione's *Tempest*), it is not because it is archaic or 'partial and incoherent' in its representation of atmospheric phenomena, [...] It is because for Renaissance man, the *aria* follows so closely upon bodily movement that she - air being feminine to the Italian ear - becomes the subtle symptom almost invisible in her fluidity, of the movements of the *anima*

L'air est donc une substance surnaturelle qui fait vibrer, dans les tableaux, les tissus comme les ailes des anges, c'est un *fluide allégorique* ou une « brise imaginaire » selon Warburg (2003 : 279). Cet air, symptôme furtif des mouvements de l'âme comme du corps, possède un pouvoir sur les objets que le peintre seul peut donner à voir, en défiant la gravité, par un vent qui n'écarte que ce qui voile ces mouvements du corps et de l'âme (2003 : 281).

Cette dialectique du corps et de l'âme que rappelle très justement F. Chantoury-Lacombe (2010 : 156), s'articule également entre la notion de l'air expiré par le corps et celle de l'air inspiré à l'intérieur du corps qui devient le souffle vital, l'âme, la *pneuma*

⁷ Didi-Huberman situe ses remarques dans le milieu florentin et il s'attarde à l'œuvre *Le Printemps* de Botticelli comme tableau illustrant son propos. Il apporte un point de vue très intéressant sur le rôle de l'air et de la brise comme « figure » dans l'art visuel du Quattrocento. Didi-Huberman rappelle qu'Aby Warburg avait placé l'air et le vent qu'il nommait, de manière exquise « la brise imaginaire » au cœur de sa recherche sur l'art de la Renaissance Italienne. Cet air, qui agite les cheveux et les vêtements des Trois Grâces de la *Primavera*, Warburg le qualifia de « cause externe de l'image » (*die äußere Veranlassung der Bilder*). Plus tard Warburg, élaborant sa pensée théorique, conceptualisa cette brise imaginaire comme un moyen formel d'expression ou *Pathosformel*.

⁸ Nos recherches ne nous ont pas permis de découvrir la version originale française de ce texte traduit par John Zeimbekis.

conceptualisée par Galien.⁹ Chez Platon et Aristote le concept de *pneuma* relève de théories physiologiques et météorologiques et non de leur philosophie de l'être (Mansion 1946 : 135). La théorie médicale antique considérait la *pneuma* comme substance matérielle du principe vital humain. Galien « distingue un pneuma psychique, constitué d'une matière fort subtile [...] et reliant le corps à l'âme : mais, par le fait même, ce pneuma n'entre plus dans la constitution de l'âme, à laquelle sont réservées les fonctions spirituelles telles que la pensée » (Mansion 1946 : 136). Cette pneuma matérialiste fut conservée par les Stoïciens. La spiritualisation de la pneuma a été graduellement élaborée par la doctrine chrétienne mâtinée de néo-platonisme, et surtout par les écrits de saint Augustin (Mansion : 138).¹⁰

1.2.4 Astrologie et miasmes

Un élément majeur vient compléter notre revue des sources textuelles religieuses et séculières classiques sur la peste : la pensée arabe, en particulier celle d'Avicenne (980-1037), médecin et philosophe persan, estimé pour sa synthèse de l'aristotélisme et du néoplatonisme. La culture arabe introduisit, dans la pensée occidentale médiévale, la cosmologie et l'influence des astres comme moyen d'explications rationnelles et scientifiques des maladies, parce que fondées sur l'action de corps naturels dont on pouvait étudier les lois. À l'explication chrétienne irrationnelle d'une punition divine et de la nécessité de guérison miraculeuse, la pensée arabe opposait l'action des astres comme instruments de médiation entre le monde divin supérieur et le monde inférieur. Les « astres errants », les comètes, contribuaient à l'insalubrité de l'air (Biraben 1976 : 12). À la Renaissance, la vision du monde s'articulait sur la relation spéculaire entre le macrocosme céleste et le microcosme humain. Ainsi, on établissait des correspondances entre les douze constellations de zodiaque et les parties du

⁹ Pour une revue de l'histoire de l'image de la maladie et de son rôle culturel et culturel, mais aussi thérapeutique, voir Florence Chantoury-Lacombe, « L'image methexis », *Peindre les maux*, chap.III, Paris : Hermann Éditeurs, 2010, pp.139-180.

¹⁰ Antoine Mansion publie en 1946 un compte-rendu bien articulé de l'ouvrage de Gérard Verbeke, *L'évolution de la doctrine du Pneuma du stoïcisme à saint Augustin* (1945). Pour un critique de la pensée de Verbeke, voir A.P. Bos et son livre *The Soul and its Instrumental Body, a Reinterpretation of Aristotle's Philosophy of Living Nature* (2003).

corps. Les résultats, bénéfiques ou délétères, des traitements étaient attribués au moment choisi pour les administrer, moment déterminé par l'astrologie. On considérait que les herbes médicinales recevaient leurs vertus curatives des constellations et des planètes, alors que les étoiles régissaient le pouvoir thérapeutique des pierres et métaux. Il n'y avait pas de délimitation claire entre astronomie et astrologie. Avicenne considérait que la résurgence de la peste était liée aux corps célestes et leur disposition alors que Pietro d'Abano dans son livre le *Conciliator* (1476) liait la peste aux éclipses, à la conjonction des planètes, en particulier Mars et Saturne (Zitelli et Palmer 1979 : 22-23).

Au fur et à mesure que progressa la Renaissance, les textes d'Hippocrate, de Galien et d'Aristote furent graduellement purgés des erreurs de leur transcription médiévale, leur lecture s'affranchit de la rigidité de la scolastique et de leur dogmatisation en un système infaillible. Peu à peu, la médecine s'affirma comme science fondée sur l'observation et l'expérimentation, dans le but d'élucider les causes des phénomènes et en tirer des lois naturelles (Zitelli et Palmer 1979 : 22-23). Examinons cette évolution en regard de la pathologie de la peste. Selon la doctrine officielle, l'air vicié, contaminé par les miasmes de la peste, était porté par le vent chaud et l'humidité. Cet air vicié était marqué par son odeur nauséabonde, l'odeur des corps en putréfaction. Cette odeur pestilentielle était le canari dans la mine, elle signalait la maladie et l'odorat devint sentinelle et alerte des autres sens et de l'esprit. Remarquons, encore une fois, que ces éléments jugés inhérents au fléau, l'air vicié et l'odeur nauséabonde, cause et marqueur de la cause, ne se prêtent guère à une représentation picturale directe. Nous voyons donc poindre, ce que nous évoquions plus haut, la nécessité d'une transposition de l'invisible au visible, de l'air au nuage. Mais ne brûlons pas les étapes. Il faut continuer d'ériger notre théâtre vénitien pour que chacun joue bien son rôle dans la tragédie de la peste.

L'humanisme de la Renaissance vénitienne, contrairement à celui de Florence, très néoplatonicien, était marqué par l'aristotélisme. En 1493, le fameux médecin et humaniste, Alessandro Benedetti publia son *De observatione in pestilentia*. Dans son ouvrage il favorisait un galénisme empirique, plutôt que dogmatique, centré sur l'observation de la pathologie dans son expression individuelle, i.e. sa présentation chez le patient même. Sa

description de la clinique de la peste demeura longtemps insurpassée. Son diagnostic différentiel était précis, il assumait que la maladie se répandait par contagion entre les humains et les objets. Il stipulait que l'air était le véhicule de la maladie et non sa source. Il initia un vrai progrès dans la compréhension de la pathologie, et de sa transmission. Benedetti considérait l'observation des faits comme le meilleur moyen de progresser : « omnium vero efficacissimum est facta atque eventa firmiter meminisse » (Zitelli et Palmer 1979 : 24). Sa pensée signala l'amorce du déclin de la théorie astrologique et astronomique

Les deux visions continuèrent, toutefois, de se côtoyer dans l'esprit des savants comme le montre Nicoletta Cabassi. Dans un article intitulé *Alessandro Benedetti e Federik Grisogono : testimoni della peste* (2012 : 77-105), Cabassi compare les écrits sur la peste de Benedetti à ceux de son contemporain et collègue à l'Université de Padoue, le médecin astrologue croate Federik Grisogono. On perçoit l'ambivalence de Benedetti face à l'astrologie qu'il n'osait pas écarter complètement au profit d'une démarche clinique centrée sur l'observation des signes et symptômes. Au contraire, Grigosono affichait sa profonde conviction en l'influence des astres. On suit le parcours fascinant de leur pensée respective en regard des textes classiques, et surtout du binôme astronomie-astrologie, et leurs efforts visant à intégrer les balbutiements de la méthode scientifique pour établir l'étiologie, la symptomatologie et le traitement de la peste.

Ce déclin de la conception astrologique de la peste se poursuivit au XVI^e siècle sans toutefois être accompagnée d'une véritable remise en question des textes classiques. À Venise, l'attachement des intellectuels humanistes à la théorie d'Hippocrate et leurs tergiversations intellectuelles furent de plus en plus confrontés à l'autorité grandissante de l'*Ufficio di Sanità*, et aux mesures adoptées par cette organisation civile, qui considérait que la peste se répandait par la contagion humaine et par la contamination des marchandises. Cette prise de position des autorités sanitaires vénitienes explique pourquoi l'ouvrage du médecin de Vérone, Girolamo Fracastoro, publié en 1546 et intitulé *De contagione et contagiosis morbis et eorum curatione*, fit tout de suite autorité. Fracastoro proposait que la contagion, phénomène déjà identifié et corroboré par les observations épidémiologiques des autorités sanitaires, était une infection qui passait d'un objet à l'autre, demeurant identique

chez le donneur et le receveur. Il s'approcha de la vérité par une intuition remarquable en affirmant que l'agent causal était une minuscule particule aérienne, qu'il nomme *seminaria*, particule vivante, spécifique à chaque maladie et capable de se reproduire (Zitelli et Palmer 1979 : 25). Là où Fracastoro se trompait, c'est lorsqu'il décrit la pénétration des particules pathogènes, les miasmes de l'air contaminé, par la porosité de la peau augmentée par la chaleur et l'humidité. De là vint la peur du bain et l'évolution des costumes médicaux vers une couverture extensive et une fermeture de tous les orifices (Chantoury-Lacombe 2010 : 162-3).

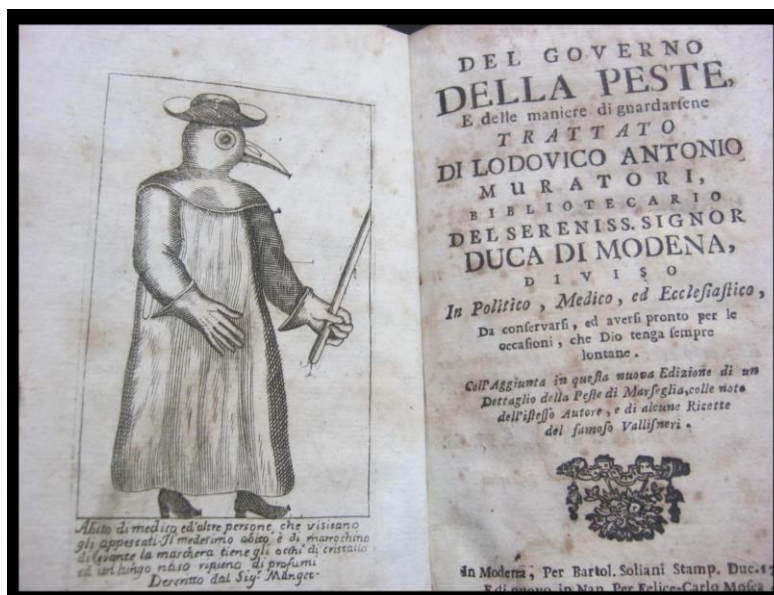


Figure 4 - Illustration frontispice du livre de Ludovico Antonio Muratori, *Del governo della peste e delle maniere di guardarsene* (1710).

Conçu pour cacher la peau, ce costume était un dispositif qui présentait le bénéfique collatéral, inconnu à l'époque, de diminuer la surface corporelle offerte aux piqures de puces et de poux, les véritables vecteurs de l'infection.

Sans être révolutionnaire, l'ouvrage de Fracastoro était important puisqu'il réconciliait la théorie classique avec la méthode moderne basée sur l'observation et qu'il intègra, par sa notion de particule pathogène, la philosophie atomiste de Lucrèce. Il contribua au développement du champ épistémique médical par l'harmonisation progressive entre pensée classique et expérimentation. Cela ne se fit pas sans heurt. L'incident le plus

révélateur se produisit au début de l'épisode de peste de 1575-1577. Le gouvernement vénitien, anxieux de freiner une possible épidémie naissante, convoqua le 10 juin 1575 un grand débat médical tenu à la *Sala del Maggior Consiglio*. Obnubilés par leur dogmatisme sur l'air contaminé, les professeurs de la faculté de médecine de Padoue décrétèrent qu'il ne s'agissait pas de la peste et récusèrent les mesures que voulaient entreprendre les Proviseurs sanitaires. Dans les jours suivants, ces professeurs, ainsi que les médecins, les chirurgiens et les barbiers les accompagnant, circulèrent de maisons en maisons pour ausculter les malades et inciser leurs bubons. La mortalité quotidienne augmenta, le débat s'envenima mais on continua d'écarter les mesures préventives. Il fallut la mort d'un des médecins venus avec le professeur Mercuriale et d'un barbier pour que le Sénat renvoie les deux professeurs. Le délai à réagir par les dispositions sanitaires nécessaires au moment de l'explosion initiale des cas contribua à faire de l'épisode de 1575-1577 l'un des plus meurtriers subit par Venise (Zitelli et Palmer 1979 : 26-27). Il m'est impossible, ici, de ne pas voir d'analogie avec la COVID-19 et les débats ainsi que les choix difficiles qu'elle a suscités en 2020. Comme le bacille de la peste, le SARS-CoV-2 est un virus que nous ne connaissions pas au début de la pandémie. L'absence de vaccin et sa conséquence nécessaire, le recours au confinement, sont des facteurs communs aux deux pandémies. L'origine de la transmission à l'homme de la COVID-19 nous oblige à réfléchir, comme nos ancêtres de la Renaissance confrontés à la peste, à la place de l'humain dans la nature et à son action sur son environnement.

Ce n'est qu'en 1894 que le bacille de la peste fut identifié par Alexandre Yersin et un traitement efficace amorcé par des transfusions de sérum anti pesteux fabriqué à l'institut Pasteur, puis testé avec succès par Yersin à Canton en 1896, comme le rapporte M. A. Duarte da Silva (2017 : 52-55). C'est en 1898 que Paul-Louis Simond publia dans *Les Annales* de l'Institut Pasteur la séquence de transmission du bacille de la peste, par le trio rat-puce-homme, rappellent Anne Karin Hufthammer et Lars Walløe (2013 : 1752)¹¹. Bécot et Martin

¹¹ Anne Karin Hufthammer, professeure au département d'histoire naturelle de l'Université Bergen en Norvège et Lars Walløe, chimiste et physiologiste à l'Université de Norvège ont étudié le rôle des rats dans la pandémie

en 1914 démontrèrent que la puce du rat, *Xenopsylla cheopis*, en piquant un rat noir (*rattus*) infecté par *Yersinia pestis*, ingurgitait du sang dans lequel proliférait le bacille de la peste ce qui bloquait son tractus digestif. Affamée, la puce devait piquer sans cesse pour se nourrir et, lorsque les rats étaient décimés par la peste, elle piquait l'humain, lui inoculant la maladie (2013 : 1757).

Si ce mécanisme expliquait la peste de 1894 en Chine, il ne pouvait s'appliquer à la peste ayant sévi en Europe, du Moyen-Âge au Lumières, pour deux raisons : la rapidité de la propagation de la peste excluant le vecteur intermédiaire du rat (2012 :1757), et l'absence de toute épizootie rapportée avant la Peste Noire de 1347-1352 (Herlihy 1997 : 7). En effet, aucune description de rats morts en grande quantité n'est retrouvée dans les écrits produits en Europe à cette période, ni plus tard d'ailleurs. Biraben (1976 : 25) rapporte que si l'on accusa tour à tour les porcs, les oies et même les chiens domestiques, jamais les rats et les puces ne furent soupçonnés. Le modèle expérimental élaboré en 2006 par Linda Houhamdi, Hubert Lepidi, Michel Drancourt et Didier Raoult, a démontré que la transmission fulgurante pendant la pandémie européenne était causée par une transmission entre humains par le vecteur de la puce de l'humain *Pulex irritans*, ou le pou *Pedicules humanus humanus* (2006, 1589-1596).¹² Sans causer de blocage digestif chez *P. irritans* ou *P.humanus humanus*, *Yersinia pestis* se transmettait d'humain à humain par les puces et les poux que se partageaient les gens vivant dans de mauvaises conditions hygiéniques aggravées par la promiscuité et le confinement. Cela explique que les personnes, que les autorités barricadaient dans leur maison lorsque l'un d'entre eux avait la peste, mourraient tous rapidement, sans que la présence de rats ne soit notée (2013 : 1757-1758).

de peste médiévale en Europe du Nord. Leur article offre une bonne synthèse des données récentes sur les vecteurs de transmission de la peste en Europe.

¹² L'article phare « Experimental Model to Evaluate the Human Body Louse as a Vector of Plague » publié en 2006 dans *The Journal of Infectious Disease*, a élucidé le mystère de la propagation foudroyante de la peste à la Renaissance et l'absence de mortalité massive chez les rats.

Le professeur Daniel Bovet, prix Nobel 1957 de médecine et de physiologie, fit la découverte en 1935 des sulfamidés, premier antibiotique efficace contre la peste (1988 : 38-50). Les écrits nous montrent que, pendant quinze siècles, les humains ont cherché en vain à triompher de la peste. L'agent pathogène et son mode de transmission furent découverts par le développement scientifique et technologique, mettant fin à une énigme millénaire.

Cette brève exposition de la situation de la société vénitienne, aux prises avec la peste, et des théories classiques mobilisées par les humanistes et les autorités pour la comprendre et la combattre, nous permet de mieux cerner le contexte d'apparition du nuage sombre dans les images de peste. Abordons maintenant notre étude de ce motif pictural.

1.3 L'iconographie de la peste : de la Vierge et des saints jusqu'aux nuages sombres

1.3.1 Préambule

C. Boeckl (2000 : 1) affirme dès la première page de son livre que l'iconographie de la peste se singularise par son apparition qui coïncide avec le début de la deuxième pandémie, et donc peut être précisément datée en 1347. Elle souligne aussi qu'il s'agit de la seule maladie pour laquelle une iconographie spécifique fut développée (2000 : 18).

La production artistique liée à la Peste Noire de 1347-1352 n'est pas l'objet de notre étude, mais ces œuvres ont posé les jalons de la représentation de la peste pour les quatre siècles que dura la pandémie.¹³ Ainsi nous décrivons les figures récurrentes qui composaient le groupe d'intermédiaires privilégiés entre le Dieu courroucé et le peuple affligé par la

¹³ Pour une documentation extensive sur les images de peste liées au début de la pandémie, voir la thèse de doctorat de Louise Marshall, *Waiting on the Will of the Lord: the Imagery of the Plague*, Philadelphie : Pennsylvania University Press, 1989. Voir aussi, de la même autrice, « Confraternity and Community : Mobilizing the Sacred in Times of Plague », dans *Confraternities and the Visual Arts in the Renaissance: Ritual, Spectacle, image*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 20-45 et « Manipulating the Sacred : Image and Plague in Renaissance Italy », *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No 3 (automne 1994), p. 485-532.

punition divine. Nous rendrons compte de l'évolution de ces figures jusqu'à leur représentation à Venise au XVI^e siècle. Le discours de l'histoire de l'art sur les images de la peste sera brièvement exposé et intégré à ce parcours iconographique qui se terminera par l'examen du nuage.

1.3.2 L'iconographie établie par la Peste Noire (1347-1352)

Les images de peste n'existaient pas dans l'Europe médiévale avant 1347. Les artistes créèrent des œuvres dont la polysémie reflétait la multiplicité des sources, l'amalgame des textes bibliques et classiques et l'adaptation d'images de protection, au nouveau fléau. Ces premières images ont cristallisé un modèle de représentation, celui du Dieu qui, pour punir la conduite humaine dissolue, envoie la peste à des humains protégés par une figure d'intercession (Boeckl 2000 : 45).

Les images artistiques de peste au XIV^e siècle avaient un rôle précis à jouer, rôle propitiatoire défini par leurs commanditaires, communautés religieuses, autorités civiles, ou particuliers. L. Marshall (1994 : 488) propose que les images de peste ne reflètent pas une population dévastée, impuissante et paralysée par le désespoir, comme Millard Meiss l'affirmait dans *Painting in Florence and Siena after the Black Death*¹⁴. En effet, Meiss postulait que le désespoir après l'hécatombe de la peste noire de 1347-1352 avait induit un pessimisme qui se manifesta par un changement radical dans l'art florentin et siennois au niveau du style et des thèmes. Les artistes se seraient tournés vers une représentation moins intime et humaine des figures saintes pour favoriser un mode figuratif plus hiératique, mettant ainsi le fidèle à distance de son objet de dévotion (1994 : 487-488). Meiss considérait que ces changements de style et de thèmes avaient menés à une régression de l'art expliquée par deux facteurs. D'une part, la peste aurait stimulé un retour du religieux que l'Église canalisa

¹⁴ Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton : Princeton University Press, 1951. Selon Chantoury-Lacombe, l'ouvrage de Meiss initia l'étude de la production picturale pendant la pandémie et sa notion d'un art régressif et d'une décadence de l'art découlant du pessimisme engendré par la catastrophe de la Peste Noire, perdue dans le discours de l'histoire de l'art (2010 : 88-9).

dans des manifestations votives et des œuvres picturales ritualisées. D'autre part, Meiss attribuait cette décadence présumée de l'art au goût trivial des nouveaux riches, commerçants et artisans, dont l'influence émergea après 1352 (Meiss 1951 : 257,128).

Au contraire, Marshall considère que les images peintes témoignaient de la confiance des artistes et des fidèles qui les percevaient comme des instruments efficaces de protection, activés par des rituels, et agissant comme outils rhétoriques dans la négociation de la clémence divine. Loin d'être impuissants devant le fléau, les fidèles jouaient un rôle actif dans leur défense par leur dévotion et l'agentivité attribuée aux images. Le rapport d'obligation mutuelle développé par les fidèles avec les images de peste constituait un élément positif dans une reprise de contrôle de leur environnement (1994 : 488).

L'image n'était pas créée pour la délectation du regard. Elle constituait une réponse active à la souffrance et le désespoir des populations décimées. Elle représentait une aspiration à la protection, une demande d'intercession, un espoir de guérison. Exclusivement religieuse dans une société définie par le catholicisme, l'image de peste s'adressait à Dieu. Son but n'était pas de témoigner de la maladie au sens médical du terme par une représentation soucieuse de véracité clinique. La fonction apotropaïque conditionnait le choix de motifs et de figures efficaces par les commanditaires et les artistes. Examinons les figures et les symboles emblématiques des tableaux de peste.

1.3.3 La flèche

La flèche est rapportée comme le plus ancien symbole de la peste, symbole hybride puisque trouvé tant dans l'Ancien Testament que dans la mythologie grecque. Dans l'Illiade, Apollon, dieu des épidémies, envoie ses flèches pestilentielles aux Grecs pendant la Guerre de Troie. Yahvé punit de la peste les Philistins d'Ashdod qui ont volé l'Arche d'Alliance aux Hébreux (I, Samuel, 5 ; Biraben, 1976 : 6-7).

Dans le Livre de l'Apocalypse, le quatrième cavalier représente la mort et la pestilence et ses flèches devinrent le symbole de la peste (Brossolet 1994 : 14).

La flèche divine lancée à l'homme par le Dieu vengeur de l'Ancien Testament fut amalgamée aux flèches lancées par Apollon dans la figure thaumaturge de saint Sébastien que rien reliait à la peste que ce soit dans le récit de sa vie ou dans le culte initial dont il fit l'objet rapporte L. Marshall (1994 : 489). Marshall précise (1994 : 495) : « [...] instead , the key to Sebastian's cult as a protector against the plague must be sought in the confluence of arrow imagery with the Christian concept of martyrdom as the most perfect imitation of Christ. ».

1.3.4 La colonne brisée et la voûte de pierre

La colonne brisée, et de moindre façon la voûte de pierre, sont deux éléments architecturaux retrouvés dans l'iconographie de la peste à la Renaissance. Ces motifs sont apparus dans le dessin perdu de Raphaël (1512-1513), *La peste de Phrygie* selon C. Boeckl (2000 : 47-48). Nous montrerons au chapitre III que l'image de la colonne brisée est plutôt apparue à la fin du XV^e siècle. Toujours selon Boeckl (2000 : 49) Raphaël a représenté pour la première fois dans l'histoire de l'art des personnes souffrant du fléau. On remarque particulièrement la mère mourante et son enfant au sein que l'on écarte pour le protéger, figures qui seront reprises notamment par Nicolas Poussin dans *La peste d'Ashdod* (1631). La composition est divisée par une *herma* derrière laquelle des colonnes brisées gisent devant Pergame en construction. Raphaël a conçu sa composition d'après une illustration du livre III de l'*Énéide* trouvée au Vatican relatant le rêve d'Énée, averti en songe par deux Pénates envoyés par Apollon, qu'il devait chercher plus loin sa terre promise. La peste envoyée par Apollon aux Troyens en fuite les conduira ultimement à fonder Rome. Le dessin de Raphaël demeura inconnu jusqu'à ce que Marcantonio Raimondi en tire une gravure également basée sur au moins deux autres esquisses de Raphaël. Cette gravure, *Il morbetto* (1522) (Figure 5), établira, par son succès, la colonne brisée comme motif iconographique de la peste (Boeckl 2000 : 48-49, 92-95).



Figure 5 - Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, *Il Morbetto*, 1520, gravure 19.5 x 25.2 cm National Gallery of Art, Washington.

1.3.5 La figure de la Vierge de Miséricorde

Les premiers tableaux mobilisaient aussi l'image de la Vierge de la Miséricorde, invoquée dès le treizième siècle. Celle-ci protège de son manteau les hommes que Dieu le Père, le Christ et le Saint-Esprit, du haut de leur sombre nuée, menacent des flèches de peste portées par des anges. Cette appropriation s'accompagne d'une transformation radicale de l'image de la Vierge qui devient une figure sereine et puissante capable d'infléchir le courroux divin. Alors que le rôle du Christ se cristallise dans la position du Juge, la dévotion mariale médiévale attribue à la seule figure de la Vierge la fonction de Miséricorde. Le changement d'échelle, qui montre une Vierge géante face à une Trinité minorée, témoigne de la créativité de l'artiste dans l'utilisation des moyens plastiques mis à sa disposition pour figurer le pouvoir hiérarchique bouleversé par l'accession de la Vierge à un pouvoir autonome (Marshall 1994 : 506- 515).

Voici deux tableaux illustrant la Vierge de Miséricorde comme protectrice de la peste.



Figure 6 - Pietro Alemanno. Plague Madonna della Misericordia, 1485. Détrempe sur panneau. San Ginesio, Collegiata.

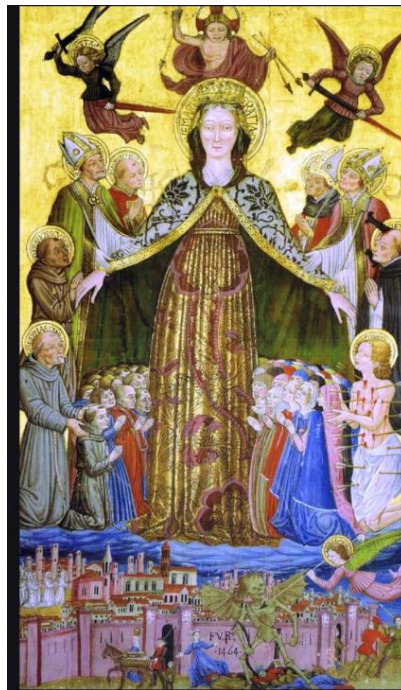


Figure 7 - Benedetto Bonfigli. Plague Madonna della Misericordia, 1464. Toile gonfalone. Péruge. San Francesco al Prato.

La figure de la Vierge, comme protectrice suprême, évolua dans sa représentation picturale tout au long de la Renaissance. Après le Concile de Trente, la puissante figure de la Femme de l'Apocalypse devient l'image iconique de la doctrine de l'Immaculée Conception, rappelle Benjamin Paul (2016 : 196), qui souligne que l'identification de la Vierge à la Femme de l'Apocalypse, date du quatrième siècle et que c'est l'exemption du péché originel de la Vierge, nouvelle Ève, qui confère son pouvoir de médiation entre le ciel et la terre à la Femme de l'Apocalypse, représentée avec le croissant de Lune sous son pied droit selon le Livre de la Révélation, Jean 12 : 1.

Venise cultive depuis toujours un lien privilégié avec la Vierge. En effet, sa fondation mythique est fixée au 25 mars 421, jour de l'Annonciation. Hans Belting, nous rappelle que Venise fut un point d'entrée primordial des icônes orientales.¹⁵ Citant plusieurs exemples d'icônes en marbre de Marie orante, notamment à Ancône, Pise et Torcello, il précise : « Un exemplaire particulièrement célèbre et anciennement doré de S. Marco de Venise porte depuis longtemps le titre de *Madone de grâce*. Des formules d'invocation, qui demandaient la protection de la grande Mère dans les affaires publiques ou privées, étaient adressées à toutes ces images » (1998 : 484). À Venise la Vierge de Miséricorde et son manteau protecteur faisait l'objet d'une dévotion profonde. (1998 : 485).

Les artistes de La Sérénissime ont représenté la Vierge à profusion. Sa fonction protectrice la plaçait au cœur des images de peste. Que l'on pense à la *Sacra conversazione* du retable de San Giobbe, chef d'œuvre peint par Giovanni Bellini vers 1487, ou à l'exquise *Madone à l'Enfant avec saint Roch et saint Sébastien* peinte vers 1518 par Lorenzo Lotto.

Le fidèle laïc méditait devant l'image de dévotion alors que le saint, devant la même image, vivait l'expérience mystique de la vision divine (1998 : 556). Titien crée en 1520,

¹⁵ L'épopée des images religieuses, de l'Antiquité tardive jusqu'à l'ère moderne, alors qu'elles deviendront des œuvres d'art constitue l'objet du livre *Image et culte Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, de Hans Belting, publié en allemand en 1990 et en traduction française en 1998. Source précieuse d'informations sur l'entrée des icônes byzantines à Venise et leur évolution vers des peintures au sens artistique moderne, cet ouvrage a été une pierre d'assise dans la compréhension de la genèse des images de peste.

pour le retable d'Ancône (Figure 7), la première représentation vénitienne d'une vision de la Vierge et de l'Enfant élevés sur des nuages (Paul 2016 : 194). L'élévation des figures sacrées sur les nuées les identifient comme objets d'une vision réservée à des témoins particuliers, situés plus bas et dont la relation physique au sol, leur ancrage terrestre, les distingue des figures de la vision et les situe dans le monde tangible. Par ce dispositif aérien, la Vierge et Jésus semblent s'interposer entre les sombres nuages à l'horizon et les témoins de la vision, saint François, saint Blaise et le commanditaire, Alvise Gozzi. En plus de ces nuages sombres évoquant le Jugement Dernier, s'élève au centre, un figuier, autre symbole chiliastique.

Jacopo Robusti, dit le Tintoret, s'inspira du retable d'Ancône et d'autres tableaux de Titien pour créer une œuvre saisissante, le retable de saint Cosme et saint Damien dans lequel la Vierge, sur des nuages menaçants, est représentée en Femme de l'Apocalypse, le pied sur le croissant de Lune (Paul 2016 : 188-196). Nous reviendrons plus loin sur ce tableau.



Figure 8 - Titien, *Le Retable Gozzi*, 1520, huile sur panneau, 320 x 206 cm, Pinacothèque civique Francesco Podesti, Ancône.



Figure 9 - Le Tintoret, *La Vierge et l'Enfant*, avec saint Côme et saint Damien, 1580-86, 341 x 251 cm, Gallerie dell'Academia, Venise.

1.3.6 Les saints protecteurs de la peste¹⁶

Parmi les nombreux saints invoqués pour se protéger de la peste, les figures de saint Sébastien et saint Roch sont des incontournables en termes de motifs iconographiques et comme sources de discours en histoire de l'art. Nous nous concentrerons sur eux.

Saint Sébastien est un martyr Romain du IV^e siècle. Membre de la garde prétorienne impériale de Rome, ce païen converti au christianisme fut dénoncé et criblé de flèches sur ordre de l'Empereur. Il survécut miraculeusement ou fut ressuscité. Il devint un saint lié à la peste à la fin du VIII^e siècle. Ayant fait disparaître la peste de Pavie en 680, saint Sébastien fut décrit comme protecteur par Paul Diacre (c.720-c.797) dans son *Historia Langobardorum* et par Jacopo da Voragine dans *La Légende Dorée* (Marshall 1994 : 488-489).

Comment ce saint, que rien ne reliait à la peste, devint-il un des plus puissants protecteurs contre le fléau ? Différentes thèses ont été soutenues par les historiens de l'art. L. Marshall (1994 : 489-500) les examine de manière critique, à l'aide d'un argumentaire historique et iconographique bien référencé. Elle conclut que le martyr de saint Sébastien percé par des flèches, qui peuvent être assimilées aux flèches divines de peste, font de lui un analogue du Christ, Homme de Douleur qui se sacrifie pour l'humanité. Marshall cite Léo Steinberg. Sébastien agit comme « a living 'lightning rod' » éloignant les flèches de la peste de l'humanité et les recueillant dans son corps invulnérable (1994 : 496).

Les images du saint produites à la Renaissance sont des créations artistiques totalement nouvelles. Au lieu de représenter les bourreaux décochant une pluie de flèches sur le saint martyr comme au Trecento, saint Sébastien est représenté seul, percé de quelques flèches mais miraculeusement *vivant*. Le corps du saint envahit le tableau et se projette vers

¹⁶ Pour des textes sur les saints protecteurs de la peste, voir Biraben, 1976, t.2 p. 77-82; Boeckl, 2000, p. 53-54 ; Mason Rinaldi, 1979, p. 209-218 ; Marshall, 1994, p. 485-507. Pour une analyse de la figuration idéalisée de la peste par la représentation de saint Sébastien, voir Chantoury-Lacombe, 2010, p. 117-120, et, dans le même ouvrage, pour une étude détaillée de la corporalité dans la figure de saint Roch et de la transposition de sa force protectrice dans l'image, voir, p. 167-180.

l'espace du spectateur, alors que le temps est suspendu et que la narration abolie crée l'image dévotionnelle (1994 : 496). Ces images marquent aussi une résurgence du nu masculin chez les artistes. Loin de représenter l'horreur de la maladie, les peintres nous donnent à voir un corps idéalisé dont la beauté résiste au martyre qu'on lui inflige. Cette esthétisation de saint Sébastien en Apollon chrétien symbolise la crise de l'image au début des temps modernes telle que la décrit Belting (1998 : 617-659). La peinture se revendique de la liberté poétique, les artistes sont encensés, les œuvres recherchées et collectionnées. « Même si le monde catholique n'a pas condamné la vénération des images, ces dernières n'ont pu éviter leur métamorphose en œuvre d'art » écrit Belting (1998 : 618). Saint Sébastien, par sa valeur thaumaturgique, symbolise la délivrance de la peste, selon Chantoury-Lacombe (2010 : 119), qui va jusqu'à affirmer que « Le mandat esthétique de l'image va donc prendre la place de la fonction votive de l'image de la peste » (2010 : 118), exprimant ainsi une opinion contraire à celle de Belting. Pour celui-ci, la transformation de l'image de dévotion en œuvre d'art ne remet pas en cause le pouvoir de protection attribué à l'image, son agentivité face au pouvoir sacré. La dichotomie esthétique-dévotion ne nous semble pas inconciliable. Si Venise accueille avec enthousiasme la figure de Sébastien c'est que sa jeunesse et sa beauté oppose une réponse visuelle directe et efficace à la dévastation physique, la purulence et la décomposition pestilentielle. La figure apollinienne, intacte bien que transpercée, assume les flèches destinées à l'humanité selon Mason Rinaldi (1979 : 212-213). Belting (1998 : 618), affirme la nouvelle liberté du peintre d'inventer la représentation des vérités religieuses : « La présence de l'œuvre est autre chose que l'ancienne présence du saint *dans* l'œuvre. Mais en quoi consiste-t-elle ? Il s'agit en fait d'une idée rendue visible dans l'œuvre : celle de l'art ou celle que l'artiste s'est faite de son œuvre. »¹⁷

Saint Roch est l'autre saint universel de la peste. Figure quelque peu mystérieuse, à l'existence historique plus qu'incertaine, Roch serait né, selon l'ouvrage anonyme et non daté

¹⁷ Sur la confrontation entre la religion et la liberté artistique revendiquée permettant à l'invention peintre de s'épanouir dans les tableaux, voir le chapitre 20 du livre de H. Belting, *Image et culte...*

Acta Breviora, à Montpellier. Pendant un pèlerinage à Rome, il guérit sur son chemin des pestiférés rencontrés dans le nord de l'Italie. Atteint lui-même de la peste à Piacenza, il y survit. La légende fit de lui un guérisseur de la peste. Son culte est retracé en Italie du Nord, vers la fin des années 1460, et se propagea avec la succession des épisodes pestilentiels. La renommée de saint Roch à Venise culmina au moment de l'acquisition de ses reliques par Venise en 1485 (Marshall 1994 : 502-505). Les Vénitiens vénéraient tout autant saint Roch que saint Sébastien mais pour des raisons différentes. Saint Sébastien protégeait les fidèles de la peste. Saint Roch était un guérisseur. Les membres de la Scuola san Rocco se consacraient aux pauvres et saint Roch était l'objet d'un culte populaire fervent selon Andrew Hopkins (2005 : 139).

D'un point de vue iconographique, saint Roch se singularise en montrant son bubon à l'aîne. Les artistes ont su créer à la fin du XV^e siècle une nouvelle image, celle de l'individu touché par la peste. Contrairement à Sébastien, Roch montre la maladie dans son corps même. Toutefois, son geste demeure pudique lorsqu'il dévoile sa cuisse et le mal ne semble pas l'anéantir, puisque saint Roch est toujours représenté debout. Son corps porte le signe de la peste mais n'est pas dégradé, il garde son intégrité. Ce bubon gonflé à l'aîne est la seule concession picturale des artistes à une maladie pourtant effroyable dans son anéantissement du corps.

1.3.7 Les nuages

Le nuage sombre est un élément central de l'iconographie de la peste (Paul 2016 : 199). Néanmoins, le motif iconographique du nuage n'est pas toujours présent dans les nombreux tableaux consacrés au fléau. Du point de vue historiographique, même lorsque le nuage figure dans le paysage, il n'est pas toujours remarqué, réduisant d'autant le discours, déjà pauvre, à son sujet. Ce silence relatif tient peut-être à ce que la fonction de ce motif de peste est toujours subordonnée à celle, infiniment plus puissante, des figures des saints protecteurs et de la Vierge.

Il faut donc, pour expliquer sa présence, qu'il joue un rôle plus large que celui de motif iconographique comme l'entendait Erwin Panofsky qui définit ainsi l'iconographie : « it is

a limited, and, as it were, ancillary study which informs us as to when and where specific themes were visualized by which specific motifs » (1982 : 30). Par cette définition, Panofsky rappelle la fonction purement descriptive que confère à l'iconographie son suffixe « graphie ». Ensuite il ouvre avec l'iconologie le champ interprétatif que sous-tend le suffixe « logie » dérivé de *logos* : « I conceive of iconology as an iconography turned interpretative and thus becoming an integral part of the study of art... » (1982 : 32).

Il s'agit donc de découvrir la fonction du nuage, au-delà de son rôle descriptif d'élément du paysage. Le nuage serait devenu un dispositif que l'artiste a utilisé autrement qu'en référence à un texte.

Nous avons vu l'importance de l'air, et du milieu, dans la pensée de la Renaissance. Le discours des champs épistémiques de la philosophie et de la science émergente se revendiquait encore du texte d'Aristote en qualifiant d'étude des *météores* « l'ensemble des phénomènes physiques se déployant dans le monde sublunaire, tant atmosphériques qu'astronomiques ou sismiques selon Hervé Brunon (2006 : 2). Le nuage est un phénomène météorologique dont la présence est familière à l'humain de façon universelle et immémoriale comme le ciel et le soleil. Partout, le soleil est associé au « beau temps » et le nuage sombre, au « mauvais temps », à l'orage dévastateur et aux pluies diluviennes. L'ouvrage d'Aristote, *Météorologiques*, comme le *De rerum natura* de Lucrèce et les *Questions naturelles* de Sénèque, passionnait les humanistes renaissants dont le discours unifiait les champs scientifiques et philosophiques que le XVII^e siècle allait répartir en multiples disciplines, climatologie, astronomie, géologie etc. nous rappelle encore Hervé Brunon (2006 : 2).

Or, malgré l'intérêt dont ils sont l'objet, les phénomènes météorologiques, pluie, neige, tempêtes, sont de remarquables absents des tableaux de la Renaissance. Comme le constate Pascale Dubus (1996 : 160), « on ne saurait assez insister sur le caractère exceptionnel que revêt la représentation des phénomènes atmosphériques au Quattrocento et au début du Cinquecento. » C'est à partir du milieu du XVI^e siècle, selon Brunon (2006 : 11) que l'on retrouve, chez les peintres vénitiens, des représentations de tumulte et de

perturbations atmosphériques symbolisant les préoccupations de Venise, et sa puissance maritime toujours menacée. Il rapporte l'exemple de l'imposante xylographie *La Submersion de Pharaon*, créée par Titien et publiée en 1549, par laquelle le peuple vénitien, s'identifiant aux Hébreux fuyant l'exil en Égypte, triomphe de l'adversité. Au XVI^e siècle apparurent donc, dans le sillage de Léonard et Raphaël, des artistes vénitiens qui essayèrent de peindre « ce qu'il est impossible de peindre » (2006 : 13). Cette nouvelle audace dans la représentation visuelle permit la mise en image des phénomènes météorologiques et atmosphériques associés à la peste. On peut voir dans cette apparition de nouveaux objets peints, la pénétration des textes cités plus haut dans les cercles où gravitaient les peintres vénitiens et leur intégration dans l'imaginaire des artistes.

Les théories de l'air contaminé et des miasmes, soutenues par les grands penseurs classiques, rejoignaient les sources bibliques et la science arabe de l'astronomie et de la médecine astrologique pour marquer profondément la conception de la peste.

La représentation de l'air posait un défi aux artistes. Cela peut expliquer la prédominance des figures de la Vierge et des saints protecteurs dans les tableaux. Les solutions visuelles élaborées par les peintres témoignent de leur faculté créatrice. Pensons au souffle, non figuré en lui-même par le pinceau, mais *vu* par le mouvement agitant les cheveux des figures des tableaux de Botticelli, images pourtant immobiles. Évidemment, le cerveau humain sait *voir* plus que ce que les yeux lui communiquent, il analyse et interprète les images, en tire du savoir et surtout, il sait qu'il sait.

Les phénomènes météorologiques et astronomiques ont donné lieu à des interprétations culturelles successives, modulées par l'acquisition graduelle de connaissances et l'émergence de la pensée scientifique. De la période médiévale à la Renaissance, des aspects culturels propres au catholicisme, informaient la figure du nuage. Nous avons vu que le nuage était associé au retour du Christ au jour du Jugement dernier (Bœckl 2000 : 39). David Rosand (1975 : 59) rappelle que l'épithète mariale traditionnelle considère le nuage comme le symbole de Marie. L'explication veut que le nuage soit le réceptacle du soleil comme la Vierge est le réceptacle du Christ. Le nuage symbolisant la Vierge contient la

lumière du Christ, *Sol splendissimus*, dont la naissance constitue l'émergence d'un nouveau soleil. Titien utilise parfaitement ce motif iconographique dans son *Annonciation* (1519-1520) (Figure 10). Du nuage sombre à droite sortent des rayons de soleil, métaphore du Christ qui naîtra de la Vierge pour amener la lumière sur le monde. Titien illustre par ce dispositif le message de Gabriel, il figure par le nuage source de lumière la promesse au cœur de l'Annonciation.



Figure 10 - Titien, *Annonciation*, 1519-1520, huile sur toile, 179 x 207 cm, Malchiostro, Cathédrale.

Dans ce premier chapitre, nous avons pris la mesure de l'impact de la peste sur la société vénitienne. Nous avons analysé la réponse des autorités civiles, médicales et religieuses et avons découvert les résultats de ces actions. La réponse spirituelle passait par les œuvres votives. Un réseau de figures protectrices fit son apparition dans les tableaux ; la

Vierge et certains saints devenant des sujets d'invocation privilégiés. La résurgence de l'intérêt pour les textes antiques et les sujets mythologiques chez les humanistes renaissants se traduit par une idéalisation esthétique transformant les tableaux de peste en œuvres d'art. Nous avons revu l'iconographie des images de peste et situé le nuage sombre comme motif iconographique. Le chapitre suivant explore les autres fonctions du nuage sombre.

CHAPITRE II – LE NUAGE SOMBRE, AU-DELÀ DU MOTIF ICONOGRAPHIQUE

2.1 Le nuage sombre comme *figura* : dimension plastique et dimension rhétorique

2.1.1 *Figura*, de l'Antiquité au Moyen-Âge

Dans son ouvrage fondateur *Figura* (1944)¹⁸, le philologue Erich Auerbach se livre d'abord à une véritable recherche « archéologique » des différents sens pris par le mot *Figura* depuis sa première occurrence chez Térence dans *Eunuchus* (317) jusqu'au Moyen-Âge et plus particulièrement jusqu'à *La Comédie* de Dante. Il rappelle que *figura* partage une racine commune avec *ingere*, *figulus*, *fictor* et *effigies*, et signifiait « forme plastique » (Auerbach, 1993 : 9). Cette étymologie, reliée au concept de perception sensible de l'apparence extérieure d'un objet, vient ouvrir un monde de potentialités sémantiques à nos « nuages sombres ». Le mot *figura*, travaillé par Auerbach, les libère du confinement strict au rôle de faire valoir du texte (de « faire voir ») dans lesquelles les a reléguées l'iconographie. Rappeler brièvement les étapes de l'évolution du concept de *figura*, qui permet ultimement son usage

¹⁸ En 1938, Auerbach écrivit *Figura* d'abord sous la forme d'un long article. Il se trouvait alors à Istanbul où il avait été contraint de s'exiler, chassé de son poste de l'Université Marburg en 1935 par les Nazis. Publié en 1944, le petit livre tiré du texte initial gagna la faveur des intellectuels allemands, anglais et italiens. Auerbach décida de fonder son analyse de la *Divine Comédie* sur le parcours sémantique du terme *figura*, pour amorcer une interprétation figurative du texte de Dante. Le travail de *Figura* sous-tendait donc celui de *Mimésis ; la représentation de la réalité dans la littérature médiévale* (1946), ouvrage traduit en français seulement en 1968 (1993 : 5-9). Ce n'est qu'en 1993 que *Figura* fut traduit en français, sur le texte de 1944, par Marc André Bernier, alors attaché à l'UQAM. M. Bernier est professeur titulaire à UQTR, au département de lettres et communication sociale. La rhétorique latine, néo-latine et française font partie de ses champs de spécialisation.

comme outil théorique dans notre recherche sur l'objet « nuage sombre », nous semble donc pertinent.

Les auteurs Varron, Lucrèce et Cicéron jouèrent un rôle capital dans l'invention des sens de *figura*. L'hellénisation de la culture romaine au Ier siècle permet à *figura* de se charger d'un sens purement abstrait. La richesse du vocabulaire grec, rhétorique et scientifique, permit d'assigner un champ spécifique à chacun des multiples termes de la langue aristotélicienne et platonicienne créés pour désigner le concept de forme. Aristote utilise le mot *skhèma* dans le sens de la forme perçue par les sens, donc extérieure. La *skhèma* d'Aristote devint la *figura* latine, se distinguant de la *Morphè* ou *eidòs* qui correspondaient en grec à la Forme ou l'Idée qui donne forme à la matière qui devint la *forma* en latin (Auerbach 1993 :10-13). Sur l'usage de *figura* Auerbach écrit (1993) : «

De cette manière, en parfait accord avec le sens primitif de « forme plastique » et en le dépassant, put apparaître un concept beaucoup plus général de forme perceptible, [...] grammaticale, rhétorique, logique, mathématique et même, plus tard, musicale et chorégraphique.

Cette « explosion » du concept de la figure et le dynamisme qui lui est insufflé fut repris par Lucrèce, qui donna à *figura* son usage le plus brillant, mais sans lendemain. Dans son développement de la cosmogonie de Démocrite et Épicure, Lucrèce décrivit les atomes qui forment l'univers, éléments de matière s'agréant et se repoussant en des formes infinies. Des multiples mots par lesquels il désignait les atomes, le nom de *figura* est utilisé par Lucrèce pour décrire leur mouvement perpétuel et la danse de figures qu'ils dessinent (1993 : 16-17).

Ces atomes s'attirant et se séparant pour créer des formes mouvantes et non circonscrites n'évoquent-ils pas irrésistiblement les nuages qui traversent le ciel, formes mobiles et instables, plus perceptibles par la couleur que la ligne?

La liberté de pensée de Lucrèce et le caractère extraordinairement visionnaire de sa conception de l'univers ne pouvaient être reconnus, ni par ses contemporains ni par les penseurs du Moyen-Âge et de la Renaissance, faute des moyens techniques nécessaires à sa

confirmation. Rappelons que le tableau périodique des éléments chimiques fut établi par Mendeleïev en 1869 et que l'on continua à y ajouter des éléments, au fur et à mesure de leur découverte, comme l'einsteinium (Es 99) découvert en 1952 après une explosion thermonucléaire. Ce n'est qu'au milieu du XXe siècle que le microscope électronique à transmission nous a permis d'observer les atomes.

Au Ier siècle, Quintilien compléta l'élaboration du concept de figure rhétorique amorcé par Cicéron. Quintilien distinguait la figure du trope : « La figure ne cherche pas, comme tout trope, à substituer des termes à d'autres termes. Elle peut s'effectuer avec des termes employés dans le sens et dans l'ordre qui lui sont propres » (1993 : 26).

Figura a été utilisée, dans le monde chrétien, comme dispositif permettant de discerner des relations entre les personnages et les évènements de l'Ancien et du Nouveau Testament. Pour Tertullien (c. 150-160-220), très influent théologien de Carthage, l'Ancien Testament était à interpréter comme une succession de prophéties en actes (Real prophetic dans le texte original allemand) et de préfigurations du Nouveau Testament considérés comme des faits historiques concrets, en rejetant tout spiritualisme et toute interprétation allégorique de l'Ancien Testament (1993 : 31-38). Selon cette herméneutique, « Moïse n'a pas moins de profondeur historique et n'est pas moins réel parce qu'il est une umbra ou une figura du Christ ; et le Christ, l'accomplissement, n'est pas une idée abstraite, mais détient cette même profondeur et cette même réalité » (1993 : 38).

Cette utilisation interprétative du concept de figura se généralisa au IVe siècle dans la littérature religieuse. On prend acte de l'Ancien Testament et on le met au service du Nouveau. Pour légitimer l'interprétation figurative, les Pères de l'Église s'appuyèrent sur les épîtres pauliniennes. La double opposition de la grâce (chrétienne) à la Loi (juive) et de la foi aux œuvres constituait l'essence fondamentale du message paulinien, message puissamment renforcé par l'interprétation figurative, ou figurisme, qui dépouillait l'Ancien Testament de son statut de livre de la Loi et de l'histoire d'Israël pour le réduire à la promesse et la préfiguration du Christ (1993 : 55-60).

Une fois mise en place sa théorie de la *figura* telle qu'utilisée par l'Église pour s'éloigner du judéo-christianisme des débuts, Auerbach précise la différence entre la *figura* et le symbole (1993 : 6) :

Le symbole doit détenir une puissance magique, mais pas la *figura* ; d'autre part, la *figura* doit toujours être historique, mais pas le symbole [...] la prophétie figurative se rattache à une interprétation de l'histoire [...] le symbole se présente comme une interprétation immédiate de la vie et, sans doute pour l'essentiel à l'origine, de la nature.

On pourrait présumer une potentielle conflagration, sémantique et ontologique, entre la *figura* et le symbole dans la représentation. Mais dans les œuvres médiévales et de la première Renaissance, la *figura*, assujettie à l'exégèse biblique, semble restreinte à la représentation de personnages historiques, humains ou divins. Hors de ce paradigme de la *figura*, le tableau nous donne à voir d'autres éléments et l'invention plastique, née de la main et du savoir de l'artiste, se révèlent parfois dans des nuages peints. Dans le tableau de Masolino (1383-1440-1447?), remarquons les nuées qui supportent les figures du Christ et de la Vierge et surtout les très curieux nuages qui semblent sortir du grand nuage. (Figure 11).

Ces petits objets gris, solides, circonscrits, réguliers, alignés et qui nous semblent avoir un *poids*, ressemblent bien plus à des galets suspendus de façon incongrue dans le ciel que les formations de gouttelettes d'eau flottant au gré des vents que nous nommons « nuages ». Pourquoi Masolino les a-t-il peints ainsi? Nous reviendrons sur ce tableau avec Hubert Damisch.

Quittons maintenant Auerbach qui nous a guidé dans l'évolution de *figura* jusqu'au Moyen-Âge. Il nous a aussi démontré que, malgré les grands courants intellectuels et religieux qui en guident et circonscrivent la définition, *figura* demeure souvent irréductible tant ses usages sont multiples, voire opposés. Est-ce un concept qui relève de la matérialité, de la spiritualité, de l'intelligibilité? Que devient la *figura* à la Renaissance?



Figure 11 - Masolino di Panicale, *Fondation de Sainte-Marie-Majeure*, 1423 ou 1428, détrempe à bords, 144 x 76 cm, Musée Capodimonte, Naples.

2.1.2 La figure transformée par l'esprit de la Renaissance

Au cours du Quattrocento et plus encore au Cinquecento, l'évolution de la pensée humaniste nourrie des textes classiques et les changements de l'herméneutique biblique se conjuguent à l'essor de l'imprimerie pour changer la perception du monde et la manière dont les humains en prennent connaissance. Selon Agnès Guiderdoni, le XVI^e siècle peut être décrit comme « l'âge de la figure »¹⁹. « Figure » dont elle donne une définition claire et précise (2013 : 18) : « La figure est un processus dynamique (ce n'est pas un système en soi mais un outil) de mise en représentation du point de contact problématique du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, du corporel et du spirituel. »

Cette définition, appliquée au nuage, permet d'en dégager une dualité sémantique ; le nuage est un élément météorologique perceptible visuellement, donc sensible et matériel, mais aussi un élément spirituel et théorique des cosmogonies arabe, biblique, et antique. Le nuage, on commence à l'appréhender, est l'outil plastique du peintre pour représenter précisément ce « point de contact » avec l'invisible, et dans le cas qui nous intéresse, le dispositif permettant de donner à voir la menace pestilentielle invisible, l'air contaminé.

Si le nuage est considéré comme *figure* dans ce XVI^e siècle vénitien, je propose que le nuage de peste pourrait être assimilé aux « simulacres » comme images plastiques tirées des « corps ès sépulcres cadavérisés et décharnés » du texte *Simulachres & historiees faces de la Mort* de Jean de Vauzelles de 1538.²⁰ Elsa Kammerer (2006 :32-34) nous présente ainsi cet auteur et son fameux *Simulachres* :

Jean de Vauzelles, notable lyonnais de formation humaniste qui a exercé des responsabilités ecclésiastiques importantes à Lyon,

¹⁹ Agnès Guiderdoni, professeure au département de langues et littérature françaises et romanes de l'Université de Louvain, prolonge, dans son article intitulé La figure réinventée au début de la période moderne (2013), l'enquête d'Auerbach à la période de la Renaissance. La clarté de son propos m'a permis de discerner comment le concept de figure permet de concevoir le « nuage sombre » comme objet théorique dans son articulation avec la peste.

²⁰ Pour un extrait substantiel du texte de Vauzelles voir Guiderdoni (2013 : 20-21)

incarne précisément la conciliation religieuse et humaniste qui a été tentée dans la ville. En relation étroite avec la cour de France, et en particulier avec Louise de Savoie et Marguerite de Navarre, il représente en effet un maillon essentiel de la présence lyonnaise dans la politique royale [...] les *Simulachres*, eux, s'essayent à un traitement proprement humaniste de la mort et contribuent ainsi aux réflexions lyonnaises qui sont alors menées sur les rapports entre figuration par l'image et figuration par les mots.

Selon Vauzelles, le simulacre est la chose visible, mais feinte, représentant l'invisible et l'irreprésentable (2013 : 20). Si Vauzelles pensait le cadavre comme simulacre de la mort, le nuage sombre peut être pensé comme simulacre des miasmes pestilentiels.

Guiderdoni définit aussi les trois volets articulant la figure à la Renaissance : figures plastiques, figures du discours et figures bibliques. La figure participe à un *continuum* sémantique, iconique, linguistique et théologique et les images produites intègrent les glissements d'un élément à l'autre. Cette circulation du sensible à l'abstraction est possible parce que la représentation est conçue, chez les humanistes de la Renaissance, « comme une interface ou un opérateur de conversion entre différents niveaux de réalité » (2013 : 22). Le niveau du monde naturel est appréhendé par l'apparence de celui-ci que l'on apprend à connaître par le regard, et la figure façonne donc le réel perçu. On touche ici à l'image créée par l'artiste, image traduisant le déplacement fondamental de la pensée artistique et scientifique renaissante de l'imitation à l'invention. « Représenter ne signifie pas seulement enregistrer et reproduire une vérité inscrite dans la nature, mais plus fondamentalement, recréer cette nature en vue d'en produire du savoir (2013 : 23). » Ce continuum entre faire et savoir sera exploré plus en profondeur au point 2.3.

À la Renaissance, et surtout au XVI^e siècle, l'herméneutique figurative qui a façonnée l'exégèse biblique du Moyen-Âge est mise en rapport avec la rhétorique antique pour fonder la symbolique humaniste, laquelle donnera naissance à la signification figurée en combinant les figures plastiques aux figures du discours. La signification figurée, comme processus dynamique, s'inscrit dès lors dans des dispositifs matériels tels une procession, un retable, une image votive imprimée, où elle joue un double rôle : elle fait partie de l'œuvre tout en indiquant son sens. (2013 : 26-28). De plus, écrit Guiderdoni (2013 : 28) : « [...] la construction de l'objet est partie intégrante du travail de recherche. En conséquence, la figure

est à proprement parler “ un objet théorique” qui élabore les fondements de sa propre représentation et nous en fournit les clés. » On peut donc assigner à la figure « nuage sombre » ce statut d’objet théorique qui l’émancipe de la fonction unique de motif iconographique dans laquelle l’enfermait le cadre théorique de l’iconographie et de l’iconologie de E. Panofsky.

Cette « réinvention » de la figure à la Renaissance semble conditionner l’usage des nuages sombres, ces méconnus des tableaux de peste. Voici ce que Guiderdoni (2013 : 29) affirme, à la fin de son texte, passage où j’aime imaginer le nuage sombre comme figure :

[...] sa puissance de refiguration poétique, sa capacité à faire émerger d’autres dimensions de la réalité, à laisser voir ou plutôt transparaître à travers les différentes strates de son feuilletage signifiant un référent in-vu, in-connu dans d’autres conditions. On glisse alors du fonctionnement de la figure à la figurabilité.

Voilà donc la figurabilité qui apparaît et avec elle, Louis Marin.

2.1.3 La zone d’indétermination entre texte et image comme puissance figurale

Louis Marin s’est intéressé à la théorie de la représentation et à la dichotomie du langage et du visuel. Sémioticien, Marin utilise, après Damisch auquel nous allons nous intéresser tout à l’heure, la théorie de la représentation établie par le texte *Logique de Port Royal* (1662) pour rendre compte de la tension entre la chose, l’idée et le signe : « l’idée représente la chose dans notre esprit, et le signe, exprimé ou orienté vers d’autres esprits, est la représentation de cette idée. Le signe est par conséquent une représentation au carré, et cette représentation de représentation est la signification du signe » (2016 : 75).²¹

Le mot représentation possède deux sens. Le premier est « prendre la place de », donc la représentation se substitue à la présence. Par transitivité, la représentation *représente quelque chose*. Le deuxième sens est celui de « rendre effectivement présent à la vue, à

²¹ Sur toute cette question, voir Agnès Guiderdoni, *La théorie de la représentation chez Louis Marin : Entre texte et image, de la visualité à la figurabilité* (2016).

l'esprit de quelqu'un ». Ici la représentation *se présente* « comme représentant quelque chose », induisant une réflexivité, et par conséquent, une opacité. Ce double sens confère un double pouvoir à la représentation : celui d'être présente dans notre imagination tout en devenant son propre sujet. Pour Marin, la peinture incarne « *la représentation par essence* ». Bernard Vouilloux décrit clairement cette opération réflexive : « [...] la sémiologie picturale, dans sa visée référentielle comporte une dimension réflexive : non seulement la peinture en passe par un certain nombre d'opérations pour faire voir ce à quoi elle réfère, mais elle les montre et elle montre ce qu'elle fait quand elle montre » (2017 : 23).²² Nous verrons comment cette phrase s'applique à ce que nous montre, et ne nous montre pas Titien dans le *Retable de saint Marc*. La tension entre ces deux pouvoirs de la représentation, la transitivité et la réflexivité crée la profondeur de l'œuvre comme objet signifiant pour un tiers, i.e. le *res cogitans* nécessaire au processus de signification. La subjectivité de ce *res cogitans*, artiste ou spectateur, « joue un rôle de premier plan en tant qu'interface à la fois pour produire et recevoir l'œuvre d'art » (2016 : 76).

Sur ces bases sémantiques on peut construire un objet théorique qui rend compte des relations complexes entre image et texte. Il faut les penser, non en termes de comparaison, mises en parallèle ou échanges mais plutôt comme le phénomène organique de l'hybridation, le croisement entre deux espèces. L'aboutissement de l'hybridation est un troisième objet, différent bien qu'issu des deux premiers. On parle donc d'inséparabilité du texte et de l'image en raison de leur engendrement mutuel par leur action sur le spectateur. Marin nommait ces objets hybrides « *concrétions des interférences entre le texte comme écriture et le tableau comme figure* » et Guiderdoni précise : « [...] texte et image sont les deux faces d'une même médaille ; ils ne sont séparés que par une mince frontière, presque intangible. Et ce lien étroit, et paradoxal jusqu'à un certain point, constitue l'essence même de la figurabilité... » (2016 : 77).

²² Pour en lire davantage sur la figurabilité, voir le dossier « Force de figures-Le travail de la figurabilité entre texte et images » dans *La Part de l'œil*, no 31, 2017-2018.

Comme l'image travaille au plus profond le texte, décrire les images est capital. Comment et pourquoi le faire ? C'est la question qui ouvre le livre de Louis Marin, *Détruire la Peinture* : « Et parler du tableau, n'est-ce pas le faire mourir au plaisir, à la jouissance qu'il donne [...] faire donc du plaisir du tableau ou de sa jouissance, un plaisir ou une jouissance du langage » (1977 : 17). Marin en appelle au suffixe « té » pour accentuer l'idée d'un processus en évolution : ce sont « les marqueurs de virtualité » qui permettent à la lecture du tableau de préserver la fascination du spectateur. Guiderdoni le dit bien : « En fait le visuel est incommensurable au verbal mais ils entretiennent entre eux un lien de nécessité » (2016 : 78).

Marin considère que chaque œuvre d'art est singulière et constitue un ensemble signifiant, du point de vue sémantique, esthétique et affectif, que l'on doit étudier dans son contexte historique, artistique, intellectuel. Les images sont des objets visuels, elles sont découvertes par la vue, mais pas nécessairement visibles. Leur visualité doit se construire selon les principes de la représentation que nous avons vus plus haut. Un objet vu occupe un espace dans un lieu donné. « Encadrer le tableau permet de délimiter un nouvel espace dont l'unique fonction est de montrer des formes et des couleurs ; espace de représentation dans lequel l'objet comme figure, l'espace comme lieu figuratif peuvent être connus et lus » (2016 : 81).

Mais comment Marin en vient-il à théoriser la figurabilité dans les années 1980, et comment la définir dans le paradigme de la peinture ? Dans la représentation moderne, les artistes ont toujours été confrontés au défi de représenter l'irreprésentable. En peinture, la figurabilité rend possible au moment où l'œuvre est vue, dans le regard même du spectateur, l'apparition du langage dans l'image, moment fugace possible de jonction entre le texte et l'image. Ainsi la figurabilité ressortit à la puissance de l'image (2016 : 82).

La figurabilité de Marin nous amène sur un fil tendu entre texte et image qui demeurent irréductibles l'un à l'autre car formant un objet hybride. La figure du nuage sombre dans les tableaux vénitiens présente-t-elle cette potentialité que Marin nomme figurabilité ? Nous postulons que la prégnance de la théorie de l'air contaminé comme cause

de la peste tant dans les textes classiques que religieux et l'intégration de la notion de l'*aria* dans la pensée hybride de la Renaissance, au croisement de la science et du sacré, a pu donner accès à cette communion entre image et texte. À Venise, les prières des pestiférés étaient associées aux images, celles des grands retables comme celles des humbles feuillets votifs imprimés, et dans ces images étaient parfois figurés des nuages sombres.

Admirons chez Nicoletto da Modena (Figure 12), un saint Sébastien pleinement représentatif de l'Apollon chrétien que Venise accueillit avec tant d'enthousiasme (Mason Rinaldi 1979 : 212). Notons ces nuages stylisés dont la diminution guide le parcours du canal vers l'horizon oblitéré, le futur voilé. Comme les nuages-galets, vus dans la Figure 11, les nuages gravés par Nicoletto créent la profondeur et soulignent la mise en perspective, figurant notre perception visuelle du monde naturel par leur disposition. Toutefois leur traitement plastique n'imité en rien les nuages réels, il signale la liberté créatrice de l'artiste mise au service d'une invention.

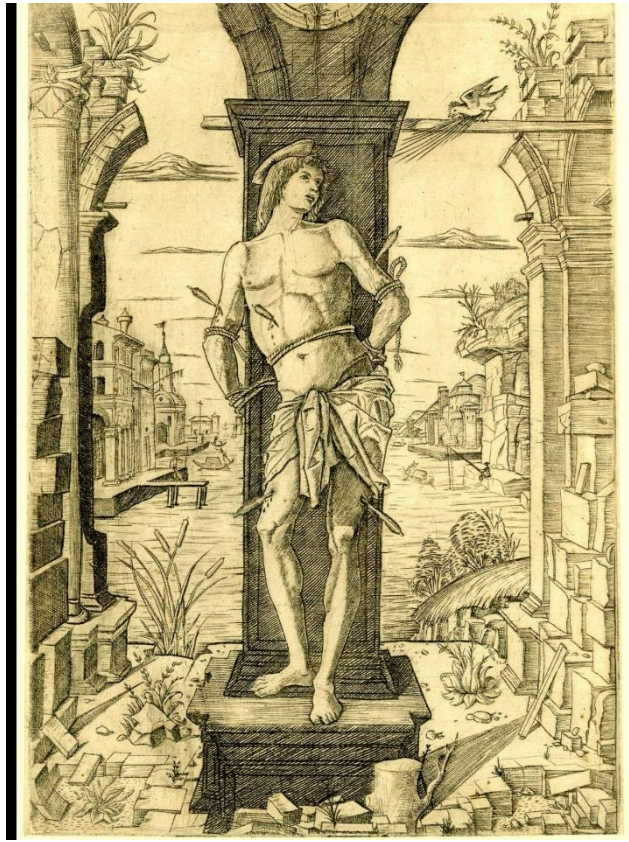


Figure 12 - Nicoletto da Modena, *San Sebastiano*, gravure, 1500-1510, British Museum, Londres.

2.2 Le nuage sombre : graphe pictural aux fonctions multiples et évolutives

2.2.1 Preamble

Un mémoire sur l'objet « nuage » en peinture ne saurait faire l'économie de l'exploration de l'ouvrage d'Hubert Damisch, *Théorie du nuage Pour une histoire de la peinture* (1972).²³

Dans ce texte portant largement « sur la relation entre signe et représentation dans le contexte pictural hérité de la Renaissance » (1972 : 253), Damisch part des coupoles peintes

²³ Damisch retrace l'histoire du graphe pictural qu'est le nuage. Ce texte exigeant oblige à une réflexion en profondeur sur l'objet théorique et plastique « nuage ». Bien que Damisch ne s'intéresse ni à Venise, ni à la peste, sa pensée « panoramique » situe, investit et intègre le nuage dans l'histoire occidentale des images, des *Météorologiques* d'Aristote aux « sensations colorantes » de Cézanne. La richesse picturale et sémantique de nos nuages de peste est inscrite dans cette histoire, à charge pour nous de la découvrir et de la montrer.

par le Corrège, à Parme entre 1520 et 1530, pour élaborer l'histoire du motif pictural « nuage » d'Aristote à Cézanne. En filigrane, toute l'histoire de la peinture occidentale est revisitée selon la grille structurelle de la représentation, ce qui permet de réévaluer de façon critique le rôle de l'art, de la religion et de la science dans son évolution.

Dans cet ouvrage foisonnant nous avons puisé les outils théoriques qui nous ont permis d'appréhender les multiples fonctions de la figure-nuage dans les œuvres de peste vénitiennes.

2.2.2 Les nuages, des objets théoriques aux fonctions multiples et évolutives

Damish établit d'emblée ses codes : Le motif, l'*index*, que constitue le graphe pictural dénoté *nuage* est inscrit /nuage/, pour marquer sa position de signifiant face au « nuage » lorsqu'il s'agit du signifié (1972 : 27-28). Analysant les coupoles peintes par le Corrège à Parme, Damisch constate que l'espace créé par le peintre ne correspond pas aux normes architectoniques de la perspective linéaire, ni à celles de la perspective atmosphérique. Les nuées fragmentées et indécises du Corrège ne relèvent pas d'un effet de style, d'une *maniera* ; elles sont le produit d'un calcul. Damisch en déduit que « Le /nuage/ n'est pas seulement le moyen d'un style, mais le matériau d'une *construction* » (1972 : 29).

Comme élément iconique qui envahit les œuvres plafonnantes du Corrège, le /nuage/, est associé à un signe linguistique donné. Toutefois Damisch (1972 : 30), démontre les limites de la théorie du signe appliquée aux œuvres d'art visuelle :

Mais si le graphe fonctionne au titre de signe, ce n'est pas seulement par le relais du langage, de la description, et du clivage que celle-ci impose entre le plan du signifiant et celui du signifié. Le graphe /nuage/ n'a pas une valeur seulement pittoresque ou décorative. Il sert à la désignation d'un espace.(Figure13).



Figure 13 - Le Corrège, *L'Assomption de la Vierge*, 1526-1530, fresque, 1093 x 1195 cm Cathédrale de Parme, Parme.

Damisch rappelle qu'aux XVI^e et XVII^e siècles, le nuage devient omniprésent dans les « coupoles, voûtes et plafonds, assumant des fonctions illusionnistes et picturales toujours plus étendues » (1972 : 113).

Damisch s'intéresse particulièrement aux nuages soutenant les figures dans les tableaux de visions : « L'introduction par le détour d'une nuée, d'un groupe ou d'un symbole divin dans une composition en perspective est l'un des procédés de construction les plus répandus dans la peinture religieuse des XVI^e et XVII^e siècles » (1972 : 65). Dans ces constructions picturales, le graphe pictural /nuage/ ne se contente pas d'être un signe, il est aussi une figure. Prenons l'exemple du tableau *Fondation de Sainte Marie-Majeure* (Figure 11) que nous avons déjà vu au chapitre précédent. Le /nuage/ comme figure, dans son rôle de signifiant, est peint comme un galet gris et solide, contrevenant « aux connotations vaporeuses, évanescences qui s'attachent, dans le champ sémantique, au signifié « nuage »

(1972 : 31). Cet « écart » figuré plastiquement du signifiant /nuage/ s'ajoute à son émancipation d'une fonction strictement iconographique.

Les nuages si peu « réalistes » de Masolino figurent la charnière entre le monde terrestre inférieur, traité en perspective linéaire, et le monde supérieur sacré qui en bafoue les règles par la majoration des figures du Christ et de la Vierge. Les nuages-galets fuient en bataillon ordonné, nous entraînant vers le fond du tableau dont ils créent la profondeur illusionniste. La vue en perspective est ici confrontée à la représentation magnifiée du Christ et de la Vierge dans leur médaillon circulaire posé sur la grande nuée. L'opposition entre ces deux registres figuratifs, le perspectif et le sacré signale, selon Damisch (1972 : 150-151), le miracle à l'origine de la fondation de la basilique.

Cette articulation des deux mondes du récit miraculeux représentée par les nuages, constitue, nous semble-t-il, une hybridation du texte (le récit du miracle) et de l'image. Oserons-nous parler ici de figurabilité?

Les tableaux de peste vénitiens font la part belle à ces multiples fonctions du /nuage/. Rappelons-nous l'élan des nuages noirs, construisant la dynamique du regard dans le retable du Tintoret (Figure 9). Alors que leur opacité sinistre et menaçante rappelait les miasmes pestilentiels, ils servaient également à partager le sacré du profane, arborant ainsi une valeur hiérophanique. Voici ce que nous dit Damisch (1972 : 147) à ce propos :

Et cependant, [...] l'occurrence de ces unités (les nuages) répond, au moins dans le registre des signifiés, à une donnée commune : le *nuage* intervient dans le texte figuratif là où il questionne, non seulement des rapports entre la terre et le ciel, mais entre l'ici-bas et l'au-delà, entre un monde qui obéit à ses lois propres et l'espace divin, dont nulle science ne saurait connaître.

L'élite humaniste de Venise et Padoue, marquée par l'échec de leurs efforts face à la peste, demeurait convaincue d'une cause divine ultime et le graphe pictural nuage pouvait figurer cette tension tout en donnant à voir le passage du monde naturel au monde céleste.

2.2.3 De la linéarité à la tache, vers la représentation de l'invisible

Que nous enseigne encore Damisch sur le nuage? Il nous en donne (1972 : 49), une fulgurante description :

Sur le registre conceptuel, le « nuage » est cette formation instable, sans contour mais aussi sans couleur définie, et qui cependant participe des puissances d'une matière où toute figure vient au jour et s'abolit, substance sans forme ni consistance où le peintre, comme déjà Léonard dans les taches d'un mur, imprime les emblèmes de son désir.

Damisch (1972 : 52) s'intéresse aussi aux images nées du hasard, comme « les couleurs et les formes variées qui se laissent voir dans les nuages selon – comme en jugeait Plin – que le feu qui s'y mêle domine ou a le dessous ». Ces figures fugaces que notre imagination décèle dans l'instabilité mouvante du nuage, Mantegna les donne à voir dans son *Saint Sébastien* (1457-1459, Figures 14 et 15).

Dans ce tableau, Mantegna nous offre, dans une pareidolie superbe, un cavalier dans un nuage, à la figure duquel répondent des fragments de sculptures jonchant le sol. Mantegna, en bon humaniste de la Renaissance, articule les artéfacts antiques, et le savoir qu'ils représentent, au phénomène naturel du nuage qui lui offre, par son essence même, une liberté d'invention plastique et chromatique. Cette mise en correspondance de la Nature, « que le peintre humaniste déclare prendre pour maître, et dont les figures sont désormais des *signes*, au même titre que ceux dont les textes gardent le dépôt » (Damisch, 1972 : 54), avec les idées classiques créent une image archétypale de la pensée renaissante. De multiples couches sémantiques, classiques et naturelles, mais aussi religieuses, s'inscrivaient dans les œuvres produites alors. Le quatrième cavalier de l'Apocalypse, celui de la Mort et de la Peste, était souvent figuré dans les images médiévales selon Brossolet, (1994 : 14). Est-il plausible que Mantegna ait représenté ce symbole dans le nuage?



Figure 14 - Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, 1457-1459, huile sur panneau de bois, 68 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

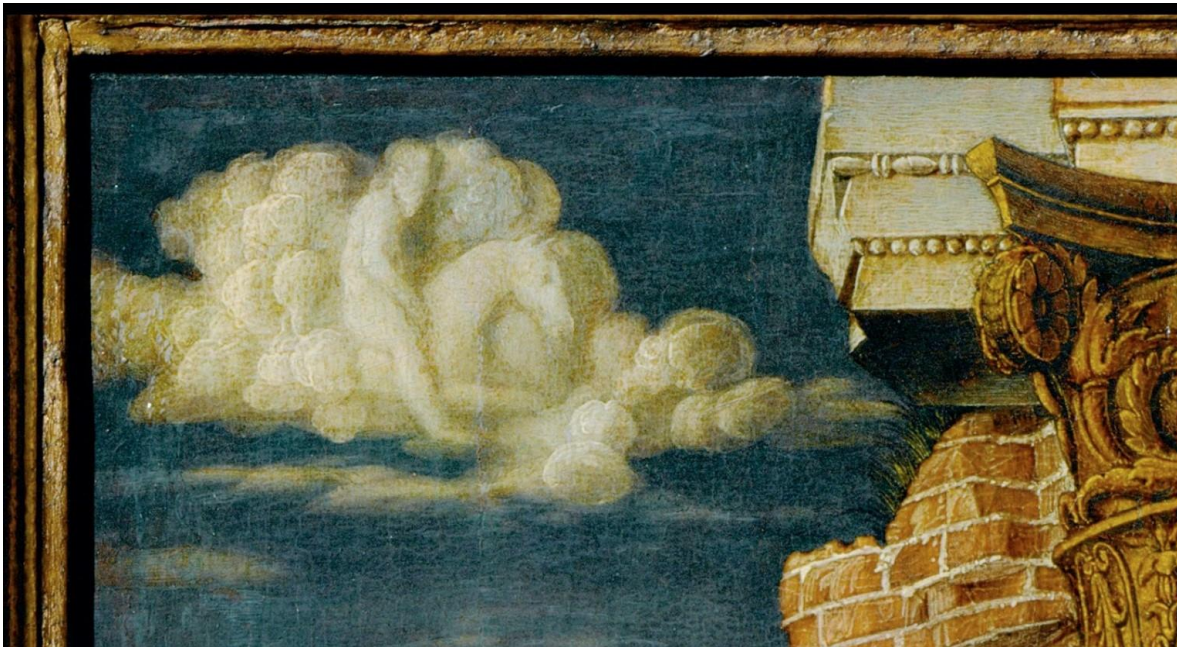


Figure 15 - Andrea Mantegna, *Saint Sébastien* (Détail), 1457-1459, huile sur panneau de bois, 68 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Cette pareidolie évoque également le poème de Lucrèce. Jackie Pigeaud (2016 : 3-4)²⁴ cite le *De rerum natura*, duquel Mantegna s'est peut-être inspiré, à propos des images vues dans les nuages :

[...] l'on croit voir voler les visages qui répandent au loin une ombre ; parfois s'avancer de hautes montagnes et des roches arrachées aux montagnes, cachant le Soleil, 140 puis un animal monstrueux attirer d'autres nuages et s'en revêtir. Maintenant, disons, avec quelle aisance et quelle rapidité ces choses s'engendrent et coulent sans interruption [...]

Pigeaud commente ainsi ces lignes de Lucrèce, qui autorisent la représentation peinte des nuages de pestes :

La démonstration dont font partie ces vers concerne l'existence et la nature des simulacres. Lucrèce a précédemment utilisé des analogies

²⁴ Jackie Pigeaud, (1937-2016), philologue, latiniste et historien de la médecine, attaché à l'Université de Nantes nous a offert, juste avant sa disparition, des commentaires sur l'objet Nuage dans le *De rerum natura* qui ont éclairé ma lecture de Lucrèce. Voir donc ses « Remarques sur les nuages de Lucrèce » dans *Nues, nuées, nuages* (2016).

pour montrer qu'il existe des « images subtiles (les simulacres) émises par les objets à partir de leur surface » [...] Il existe des images qui se forment spontanément ; ce sont les nuages, qui ont l'avantage d'être formés de matière apparemment ténue comme la fumée, et qui proposent des formes reconnaissables sans émaner d'un objet solide.

Damisch démontre, ensuite, que l'exclusion théorique de la représentation du nuage par le système perspectif et son principe nécessaire de la ligne de contour, est minée par le déclin progressif de la linéarité pendant la Renaissance. La détermination colorée sera aussi décisive dans l'idée que le peintre puisse même peindre *ce qui ne peut être peint*. Figure sans contour linéaire, le nuage « est à la jointure du visible et de l'invisible, du représentable et du non-représentable » (1972 : 181).

Le nuage peut aussi donner à voir l'invisible. Le vent n'est pas visible, seules le sont les choses qu'il emporte. Se basant sur la théorie de Peirce, Damisch (1972 : 194) démontre que le *nuage* est un signe porteur d'un triple sens : il est symbole (mot), icône et index. Comme le mot « vent » ne peut avoir d'interprétant iconique, il doit passer par un index présentant une connexion physique entre le signe et la chose signifiée ; l'index du vent, c'est le mouvement des nuages. De même, le graphe /nuage/ occupe plusieurs fonctions dans le tableau. Sur le plan descriptif, le nuage peut être l'index du vent et de la tempête en figurant ses effets visibles. Sur le plan expressif, le /nuage/ fonctionne comme signe en devenant symbole de l'effroi dans sa représentation en figure menaçantes (1972 : 195). Appliquons ces fonctions au contexte vénitien.

L'humanisme renaissant italien, que ce soit à Florence, Rome ou Venise, avait fait sien le concept de l'*aria* et de l'influence des astres sur le monde sublunaire. La peste était considérée, nous l'avons vu, comme une maladie de l'air. L'air est invisible et à ce titre doit utiliser un index pour pallier son absence d'iconicité. Si le mouvement du nuage est l'index du vent, c'est -à-dire du déplacement de l'air, le nuage lui-même peut servir d'index à l'air. Le mot « nuage » se prête à diverses significations, amoncellement de gouttes d'eau, de fumée, de poussière etc. Un air contaminé par la peste, miasmatique, est, évidemment, connoté négativement et son index doit afficher visuellement ce pouvoir pathologique pour remplir sa fonction descriptive. La couleur vient ici déterminer ce que l'absence de forme

circonscrite du motif pictural nuage ne peut donner à voir. L'opacité, la noirceur, les ténèbres sont vues comme menaçantes voire maléfiques de façon universelle et immémoriale ; alors le nuage de peste est sombre, sinon noir. Lorsqu'il agit comme signe, le nuage sombre peut exprimer l'inquiétude suscitée par la menace latente d'un retour de la peste. Il devient alors le symbole de la sidération réitérée. Le graphe pictural nuage sombre nous semble donc remplir pleinement les fonctions descriptives et expressives décrites par Damisch.

Damisch mentionne que l'évolution du style au XVI^e voit l'apparition d'un traitement nouveau du paysage en fond de tableau où le nuage joue un rôle prépondérant : « comment ne pas songer aux paysages plus ou moins fantastiques, aux cieus chargés de nuages "menaçants", dont la peinture de ce siècle offrira de si nombreux exemples, à commencer par l'énigmatique *Tempête* de Giorgione? » (1972 : 195-196).



Figure 16 - Giorgione, *La Tempête*, 1506-1508, Huile sur toile, 83 x 73 cm, Galleria dell'Academia, Venise.

Malgré ce constat, aucune hypothèse n'est avancée pour expliquer ce nouveau « genre » et Damisch ne fait aucun lien entre la terreur profonde et l'appréhension persistante des sociétés touchées par la peste, et l'apparition de ces fonds peints chargés de nuages sombres.

Quittons Damisch et ses réflexions inspirantes par ce bref résumé de l'évolution de la peinture à la Renaissance qu'il nous offre : la peinture donne naissance à la perspective qui, à son tour lui confère le statut d'une science. Cette science de la peinture commence avec la géométrie et le dessin. S'invitent dans le décor, la lumière et l'ombre qui engendrent la science optique, le clair-obscur, la perspective colorée et la perspective atmosphérique. La peinture ne se résume pas aux règles quantitatives des sciences, son objet est la beauté de la nature. Née de la science mais créée par la main de l'artiste, la peinture n'est pas une science exacte. Damisch cite, à ce sujet, Léonard : « à l'instar des œuvres de la nature, elle n'a pas besoin, pour atteindre son accomplissement, du secours des mots ; et les peintres n'ont pas cru bon de la décrire et de la réduire en principes » (1972 : 218).

Cet interface art-science, creuset sensible où se joue la rencontre d'une main et d'un esprit, sera l'objet de notre dernière section théorique.

2.3 Le nuage sombre peint, objet de savoir et *dettaglio* : rendre visible l'invisible

2.3.1 Le nuage sombre peint, objet de savoir

Les nuages des tableaux de peste assumaient des fonctions multiples, nous venons de l'exposer. Qui décidait de leur présence dans le tableau ? Que connaissait l'artiste qui les peignait de leur nature, comme phénomène météorologique ? Que savait-il des théories classiques et médicales sur l'*aria*, les miasmes et les causes présumées de la peste ? Ces questions particulières à notre sujet rejoignent l'objet des recherches récentes unissant histoire de l'art et histoire des sciences²⁵. Les relations entre les techniques artistiques et la

²⁵ Pour en lire davantage sur le champs épistémique foisonnant du *Making* et du *Knowing*, voir *Ways of Making and Knowing The Material Culture of Empirical Knowledge*, 2014, eds., Pamela H. Smith, Amy R. Meyers et

connaissance des matériaux et des processus naturels qu'elles nécessitaient situaient les artistes dans la mouvance de la philosophie naturelle et de la médecine renaissantes (Pamela H. Smith 2006 : 99).

Les images créées étaient donc une hybridation entre le savoir et le faire, des pigments colorés manipulés pour inventer une représentation de la nature et par là même, provoquer chez le spectateur une réaction.

Un exemple de cette intégration par l'artiste de la culture ambiante dans l'œuvre peinte nous est fourni par un article de Stephen J. Campbell (2003 : 299-332). Campbell réexamine le très commenté tableau *La Tempête* de Giorgione (Figure 12) en l'intégrant à la culture du *Studiolo*, plus précisément en considérant la destination de l'œuvre, le *camerino delle anticaglie* de Gabriel Vendramin (1484-1552). Campbell se base sur les travaux de Dora Thornton (1997 : 1-7, 127) et Paula Findlen (1994 : 293-346) pour écrire : « the domestic *studiolo* and *camerino* served as a spatial expression of the notion of the private individual »(2003 : 302). Vendramin, membre de l'élite marchande vénitienne, mécène et collectionneur, participait de l'intérêt particulier au sein de l'intelligentsia vénitienne du début du XVI^e pour le poème de Lucrèce *De rerum natura* (2003 : 304-305). La poésie, appréhendée par la lecture, la réflexion et la contemplation, permettait d'atteindre les trois objectifs fixés par le célèbre humaniste Pontano (1422-1503), fervent défenseur d'Épicure et Lucrèce : donner du plaisir, créer l'émerveillement et instruire (2003 : 313).

Lors de sa redécouverte par Poggio Bracciolini en 1417, l'œuvre de Lucrèce était considérée problématique par son affirmation de la doctrine épicurienne d'un cosmos dépourvu de la Divine Providence et son déni de l'immortalité de l'âme. Néanmoins l'art de la Renaissance, et celui de Venise en particulier, fut véritablement enrichi par l'importance accordée à la vision dans le poème, notamment par la théorie de la perception et de la

Harold J. Cook, New York, Bard Graduate Center. Pour un essai recensant les divers courants de pensées sur ces images porteuses de savoir, voir Alexander Marr, *Knowing Images*, 2016.

cognition, de la nature de la couleur comme de la relation entre sensation visuelle et l'imagination (2003 : 316). Selon Campbell, Giorgione donne à voir le flux et l'interaction des atomes de Lucrèce par son rendu de la densité atmosphérique grâce à une technique novatrice de couches peintes fines, à la fois superposées et amalgamées en une technique métonymique du monde naturel, lui-même mélange, mobile et tumultueux, générateur de phénomènes géologiques, météorologiques et organiques (2003 : 518-519). Ainsi Giorgione représente à la fois les quatre éléments de façon formelle mais crée aussi une texture picturale mettant en relation l'humidité, l'air et la lumière dans sa représentation des nuages sombres de la tempête menaçante.

Que signifie encore ce tableau, œuvre située dans la Venise de 1510, peinte par Giorgione peu de temps avant sa mort de la peste lors de l'épisode de 1510-1511? L'humaniste et poète Giambattista Pio (1460-1540) dans son commentaire de 1511 du *De rerum natura* liait la notion du cosmos épicurien à la situation contemporaine de Venise marquée par les guerres d'Italie, la campagne papale d'annexion de Bologne, les tremblements de terre et les épisodes de peste (2003 : 322-323).

L'invention de *La Tempête* témoignerait de l'intime lien de Giorgione à la pensée scientifique et poétique de Lucrèce mais aussi de l'influence de la situation contemporaine de la République de Venise. Le tableau donnerait à voir une vision synthétique articulée par une picturalité riche et complexe, tant dans son aspect formel et chromatique que dans sa tactilité. Daniel Arasse (2004 : 238) cite une phrase de Damisch qui me semble merveilleusement appropriée au tableau de Giorgione : « La peinture ça ne montre pas seulement, ça pense. »

2.3.2 Le nuage sombre peint, *dettaglio*

Posons d'abord quelques éléments tangibles et incontournables dont le peintre renaissant devait tenir compte dans sa mise en image d'un tableau de peste et des nuages qu'il y glisse. Comme nous le dit Daniele Guastini (2017 : 63), « l'objet minimal de la peinture, c'est la surface. » Surface géométrique continue face à la discontinuité des diverses unités de sens de l'*istoria* et des parties discontinues de la peinture. « On voit que la surface cristallise dans la

théorie albertienne de la composition ce qui est partout diffus et aporétique dans cette théorie, à savoir : la synthèse du divers dans l'unité, des parties dans le tout, du discontinu dans le continu » (2017 : 63).

Nous avons vu que la peinture ne peut être réduite, pour autant, à une mise en image d'un texte. Notre nuage sombre est un objet théorique qui peut servir à montrer l'invisible, donc l'infigurable, l'air pestilentiel. On peut voir, ici, une analogie avec la représentation de l'Annonciation, thème cher à Daniel Arasse et Louis Marin, où, selon saint Bernardin de Sienne, la nature mystérieuse de l'évènement démontrait la venue de « *l'infigurabile nella figura* » (Sara Longo 2017 : 75). « Ce que le discours [...] ne peut expliquer, l'image peut le montrer comme infigurable en faisant jouer, à l'intérieur même du dispositif, les paradoxes et les écarts dont seul la peinture a le ressort » (2017 : 80).

L'écart, le détail peint pour figurer l'infigurable, voilà qui décrit bien le nuage sombre, élément passant souvent inaperçu de l'image de peste, centrée sur la Vierge ou les saints protecteurs. Le grand Daniel Arasse nous a conviés à une « histoire rapprochée de la peinture », une façon d'aborder les œuvres au plus près pour y découvrir le détail qui situe l'œuvre dans « son existence » et signale « la présence des peintres dans leurs œuvres » (1992 : 10). Arasse distingue deux sortes de détails en se basant sur la richesse de la langue italienne qui différencie le *particolare* du *dettaglio*. « Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble » (1992 : 13). Voici comment il définit le *dettaglio*, beaucoup plus élusif : « Mais, en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait évènement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours » (1992 : 14). Nous postulons que le nuage sombre, motif pictural « visible » mais pas toujours « vu », détail-*dettaglio* des images votives de peste, constitue un de ces évènements qui dérèglent l'harmonie du tableau

Arasse propose que tant le *particolare* que le *dettaglio* peuvent être représentés de façon différente. Il nomme iconographique le détail qui est l'image parfaite de l'objet imité. Le détail iconique est alors « transparent ». Le détail nommé pictural tire son effet de présence de la manipulation de la matière picturale, qu'elle soit visible ou dissimulée (1992 : 14).

Le chapitre II a démontré que le nuage sombre possédait d'autres fonctions que celui de motif iconographique. Il est figure, lien entre l'intelligible et le sensible. Comme /nuage/ il assume les rôles multiples du signe. Il peut être le *dettaglio* pictural qui bouleverse la lecture du tableau. Au sein de l'image, le nuage agit comme outil rhétorique, subtil mais puissant, pour représenter l'invisible, l'air contaminé par la peste.

CHAPITRE III - ANALYSE DES NUAGES SOMBRES DES TABLEAUX DE PESTE VÉNITIENS ET ESSAI DE TYPOLOGIE DES NUAGES PEINTS

3.1 Mise en contexte et examen de la spécificité vénitienne

Le nuage sombre a fait l'objet, jusqu'ici, d'une exploration de ses fonctions comme motif iconographique, figure, graphe pictural, et détail au sens de *dettaglio*. Le dernier chapitre veut approcher le nuage comme objet de peinture au sein des tableaux de peste vénitiens. Nous explorerons d'abord la spécificité de la peinture vénitienne par le truchement des conditions qui en ont permis le déploiement. La description du contexte vénitien donnera à voir dans quelles conditions furent peintes des images de phénomènes météorologiques, au premier chef les nuages, mais aussi le vent et la tempête. Cette contextualisation servira d'assise à une analyse des nuages sombres des tableaux de peste et un essai de typologie du nuage.

3.1.1 La lumière, la couleur et le médium de l'huile, éléments fondamentaux de la peinture vénitienne

Établie sur une lagune, Venise instaura d'emblée une cohabitation inhabituelle de la nature et de l'homme. Dénuée de tout vestige antique, la cité devait se construire une histoire à son image. Dirigée par un patriciat marchand et des citoyens soucieux de cohésion sociale, la République se nourrissait des influences occidentales, arabes et orientales transmises par sa position de puissance commerciale méditerranéenne. Ces influences sont incarnées dans le joyau coloré que constitue la basilique Saint-Marc que Paul Hills décrit si justement : « Dans cette église, l'alliance entre valeur matérielle et beauté considérée comme pouvoir spirituel,

alliance à l'origine de l'attitude des Vénitiens à l'égard de la couleur, se manifestait avec solennité et splendeur » (1999 : 35).²⁶

La peinture à l'huile, introduite à Venise par le contact avec la peinture flamande au milieu du XV^e siècle, prendra son essor avec Giovanni Bellini (c.1430-1516), membre d'une célèbre famille de peintres et précurseur de l'école vénitienne, transformant l'approche de la lumière et de la couleur. Le temps de séchage lent, la variété de textures permise par l'huile et l'augmentation de l'intensité du bleu par l'ajout parcimonieux du blanc de plomb sont des caractéristiques différenciant l'huile de la détrempe à l'œuf qu'apprivoisa graduellement Bellini (1999 : 146). En même temps qu'il adoptait le médium à l'huile, Giovanni Bellini eut recours à la toile comme support pictural pour des œuvres fixes et de grandes dimensions. Le tissage de la toile, visible à travers d'un enduit mince et d'un apprêt de blanc de plomb, conditionnait l'application du pigment à l'huile par la consistance de la peinture et l'action du pinceau (1999 : 149).

Comme nous le rappelle encore Paul Hills (1999 : 309), la peinture florentine suivait les règles du *Della pittura* de Leon Battista Alberti (1435). Alberti stipulait que la lumière tombant sur les objets, plutôt qu'étant réfléchi par eux, le relief en peinture devait être produit par le modelé. Or, Giovanni Bellini concevait la lumière autrement. Au lieu d'être rajoutée à la couleur, la lumière émergeait de celle-ci. Hills (1999 : 309) décrit précisément la méthode de Bellini, adoptée par Titien :

Bellini's method, once he had adopted a predominantly oil medium, was to lay in zones of tonal colour which anticipate the final balance of light and dark masses. In this Venetian system, light temper the subject and mood of a painting rather than merely establishing three-dimensional relief. Colours, whether silk or glass, skin or sky, are conceived from the start as existing in light, therefore, subject to time.

²⁶ Cette partie de ma recherche doit beaucoup aux écrits de Paul Hills, professeur émérite de l'Institut Courthauld de Londres. Les textes *Interpreting Renaissance Colour* (2002) reprend certains passages du livre *La couleur à Venise marbre, mosaïque, peinture et verrerie, 1250-1550* (1999), qui approfondit la question de la couleur vénitienne. Ces textes fournissent une contextualisation à la fois large et fouillée du milieu dans lequel apparurent les nuages de peste.

La deuxième révolution, après l'adoption de médium à l'huile et du support de toile, est accomplie par Giorgione, rapporte David Rosand (1993 : 16-17) :

Il (Giorgione) peint directement sur la toile et inverse l'ordre des gradations de teintes. Au lieu de modeler les volumes en appliquant des glacis transparents sur un fond clair, il ajoute sur des tons relativement foncés des touches de blanc opaque qui forment saillie et donne du relief à la surface modelée.

Cette innovation de Giorgione, reprise par le jeune Titien qui l'assistera dans la réalisation de la façade du Fondaco dei Teideschi après avoir quitté l'atelier de Gentile Bellini, est particulièrement importante pour la représentation des nuages, leur insufflant une matérialité sans l'ajout d'un contour étranger à leur nature.

Cette prédilection des peintres vénitiens pour la couleur et la lumière, qui connaîtra son apogée avec Titien, n'est pas fortuite. Elle découle de conditions, tant matérielles que culturelles, propres à la société vénitienne, Ces éléments méritent d'être examinés puisqu'ils contribuent, ultimement, à la représentation des nuages dans les images de peste.

Venise était au cœur de la circulation des matériaux colorés à la Renaissance. On y importait, achetait, vendait, échangeait, imitait et transformait les matières comme le marbre, les pierres précieuses et semi-précieuses.

La République se trouvait également au centre du commerce des pigments les plus chers et les plus rares comme le lapis lazuli. Les artistes pouvaient s'y procurer les plus éclatantes couleurs et, grâce à la versatilité du médium à l'huile, créer un éventail de textures, allant d'une riche pâte au blanc de plomb au plus translucide des glacis. Cet accès aux meilleurs produits, et leur utilisation technique raffinée, explique la luminosité du *colorito* vénitien.

Les riches tissus venus d'Orient rivalisaient avec les soies écarlates et pourpres fabriquées par les artisans de la Sérénissime. L'élite patricienne marchande se délectait de la couleur. Opulents bijoux et somptueux vêtements, églises et palais décorés des veinures du marbre, mosaïques vibrantes et coupoles dorées héritées de l'art byzantin, fresques brillantes

sur les façades, la couleur était au cœur de l'esthétique vénitienne comme le signale justement Hills (1999 : 308-309).

Venise se distinguait enfin dans la fabrication du verre. Le savoir-faire des artisans répondait aux désirs de luxe et de beauté, par la création de vases, coupes et vaisselle destinés tant aux lieux de cultes qu'aux riches collectionneurs. La technique pour obtenir un cristal d'une grande transparence fut mise au point par le souffleur de verre de Murano, Angelo Barovier. L'engouement pour le marbre, le satin et la porcelaine de l'orient stimula l'invention du verre d'une blancheur laiteuse appelé *lattimo*. Cette nouvelle capacité des artisans du verre à s'inspirer de la nature pour créer des objets splendides connut son apogée dans l'imitation de pierres semi-précieuses comme l'agate, le jaspe et la calcédoine. La reproduction de leurs ondulations colorées dans le verre fut encore imaginée et réalisée par Angelo Barovier. (Hills, 2002 : 345-347). Les courbes colorées et sinueuses ornant ce nouveau verre évoquaient non seulement la richesse chromatique des pierres mais également le spectacle, familier entre tous pour les Vénitiens, des reflets mouvants illuminant les eaux des canaux, signale justement Hills (1999 : 309).

Les figures 17 à 19 donnent à voir ce que l'historien Marcantonio Sabellico, dans sa description de Venise de 1496, (Tait, 1979 : 94), nommait « un doux contraste entre l'homme et la nature – *tra l'uomo e la natura è un soave contrasto* ». Laissons Hills (1999 : 134), nous décrire comment les peintres intégrèrent dans leurs œuvres toutes ces vibrations lumineuses colorées, qu'elles soient naturelles ou artificielles :

[...] la perception visuelle et cognitive des mécènes et des peintres était amenée à considérer de similaires beautés dans les veines des rochers et les couleurs des courants des cours d'eau. Titien [...] dans *Noli me tangere* poursuivait la même tradition : comme un mouvement dans l'eau ou dans le ciel, les couleurs à l'instar de la laque rouge posée sur le blanc de la robe de Marie-Madeleine, s'étendent et flottent au-delà des contours.



Figure 17 - Reflets lumineux des canaux de Venise. <https://vertpomme.aminus3.com/image/2010-05-28.html>.



Figure 18 - Coupe, vers 1500. Verre calcédoine, atelier vénitien. Hauteur 17,5 cm, largeur 27,2 cm. Kunstgewerbemuseum, Berlin.



Figure 19 - Titien, *Noli me tangere* (détail), vers 1509. Huile sur toile 109 x 90,8 cm. National Gallery, Londres.

Je propose un autre exemple de l'intériorisation des images de l'eau et de ses reflets : le terrible tableau *Le Supplice de Marsyas* (c.1576), œuvre sans commanditaire connu que Titien a peut-être peint pour lui-même selon Campbell (2016 :71). Le style tardif du maître s'y exprime par des taches de couleurs qui diffusent les unes dans les autres, comme le font les vibrations lumineuses dansant sur les canaux.

Dans *Le Supplice de Marsyas* (Figures 20 et 21), Titien semble travailler par le toucher plutôt que par la vue. À cet égard, David Rosand écrit : « Not metaphorically, not by reference to the word, does the stroke acquire meaning here, but rather by simultaneously being and heightening our awareness of the experience » (1981 : 96). La tactilité, l'expressivité et la sensualité de la touche de Titien, et la signification propre qui en émerge, dépassent peut-être la capacité du langage à en rendre compte. D'ailleurs en conclusion de son article, Rosand mentionne : « The meaning carried by Titian's brush takes us beyond narrative and allegory » (1981 : 96).



Figure 20 - Titien, *Le supplice de Marsyas*, c.1576. Huile sur toile, 212 x 207 cm. Musée d'État de Kromeriz, République Tchèque.



Figure 21 - Titien, *Le supplice de Marsyas*, (Détail) c.1576. Huile sur toile, 212 x 207 cm. Musée d'État de Kromeriz, République Tchèque.

Les coupoles d'or de la Basilique Saint-Marc, les marbres polychromes des palais et les fresques des façades se reflétant dans les eaux de la lagune formaient un environnement sculpté par la lumière et l'ombre. La brume s'élevant des canaux irisait la lumière et estompait les contours des objets et la profondeur de l'espace. Les eaux lagunaires tendaient un miroir du ciel aux Vénitiens. Ces conditions, particulières à Venise, donnèrent naissance à des représentations du « tumulte du monde » au sens aristotélicien du terme.

3.1.2 Phénomènes météorologiques dans la peinture vénitienne

L'image spéculaire du ciel, née des canaux sillonnant la ville comme un réseau vasculaire, offrait aux artistes une vision redoublée des manifestations météorologiques. Les tempêtes, les bourrasques poussant les nuages, les éclairs transgressant l'obscurité et leur image déformée par les eaux en un écho sidérant offraient une vision conforme à la nature décrite par Lucrèce, une nature prodigieuse et terrible, indifférente au sort de l'homme. Nous avons vu l'influence du *De rerum natura* sur la pensée humaniste et artistique vénitienne. Cette

influence se conjugue à celle de la peinture flamande, peinture de la description du réel, pour éloigner la peinture vénitienne de la représentation stylisée des nuages. Ceux de Masolino, qui nous sont maintenant familiers avec leur densité et leur contour bien défini, constituaient l'archétype du motif pictural mis au service de la peinture narrative florentine et de la *storia* albertienne. Hervé Brunon nous rappelle que les premiers nuages identifiables aux formes décrites par la nomenclature météorologique actuelle sont apparus dans le *Polyptique de Saint-Bavon* (1426-1432) peint par Jan Van Eyck (2006 : 13-14).

Les vénitiens produisirent des images dans lesquels les intempéries, malgré leur représentation qui se voulait « réaliste », se posaient en métaphore des menaces pesant sur la République. C'est ce que nous avons vu avec *La Tempête* de Giorgione. La peste était une abomination sans cesse réitérée et qui fit l'objet d'innombrables tableaux votifs mais elle apparaissait aussi, sous forme de métaphore, dans des œuvres non dédiées au fléau. La peinture de Bonifacio de' Pitati, *Le Père Éternel et la Place Saint-Marc* (1543-1544), (Figure 22) en est un exemple frappant. Dans ce tableau, détaché d'une *Annonciation*, on retrouve de terribles nuages noirs ressemblant à des nimbostratus. Planant comme des oiseaux de proie au-dessus de la place, ils semblent annoncer une catastrophe imminente. Que viennent faire de tels nuages dans une Annonciation? Dieu le Père envoie l'Esprit Saint sous forme de colombe pour que prenne place le miracle invisible de l'Incarnation. Mais il se présente aussi sous la figure du Dieu irascible qui menace l'humanité pécheresse du fléau pestilentiel. Ce double message semble témoigner de l'anxiété des Vénitiens face à une maladie qui revenait régulièrement semer l'effroi. La fondation mythique de Venise le jour de l'Annonciation amenait une dévotion particulière de la cité à la Vierge et la représentation de la menace pestilentielle par un nuage de miasmes peut se lire comme un rappel de la protection souhaitée. Remarquons, en passant, les ondulations de couleur ocre et bronze au sommet du tableau; ne rappellent-elles pas celles vues sur le vase de Murano ?



Figure 22 - Bonifacio de' Pitati, *Le Père Éternel et la Place Saint-Marc*, 1543-1544, huile sur toile, 188 x 132 cm. Gallerie dell'Accademia, Venise.

La pluie, nous l'avons vu, était très rarement représentée avant le XVI^e siècle, mais que le vent, comme symbole de l'invisible, avait su se glisser dans les tableaux, notamment ceux de Botticelli. L'historien de l'art Alessandro Nova (2011 : 16)²⁷, décrivant le thème du vent, cite notre bien-aimé Lucrèce : « Les vents sont donc assurément des corps aveugles qui balaient la mer, la terre, les nuages enfin et les emportent dans un brusque tourbillon » (Lucrèce 1997 : 69). J. Pigeaud (2016 : 24) résume son enchantement face aux descriptions et aux commentaires de Lucrèce sur le sujet des vents et de leurs effets sur les nuages :

Quel plaisir aussi de se représenter toutes ces sensations évoquées par Lucrèce l'étonnement, la sidération, la peur, la terreur, l'accablement, l'oppression, mais aussi l'admiration quand une lumière ailée caresse le ciel, un nuage.

L'éblouissant tableau (Figure 23) de Palma l'Ancien, complété par Paris Bordone, *Saint Marc, saint Georges et saint Nicolas libérant Venise des démons* (1528) illustre à merveille la pensée de Lucrèce. Les embarcations volent et se tordent comme les corps sous l'effort, les nuages et les flots déchaînés créent un tumulte de formes et de couleurs qui bouleverse complètement l'organisation de l'espace pictural, créant un maelstrom de lumière et d'ombre. Seul un artiste ayant complètement intériorisé la spécificité vénitienne décrite plus haut pouvait produire un tel tableau.

Le tableau de Palma devait provoquer chez le spectateur contemporain, des sensations qui excédaient la vision. La tactilité vibrante de sa peinture semble pouvoir déclencher une réaction synesthésique ; on voit la mer déchaînée, on entend le sifflement terrible du vent et le grondement du tonnerre, on sent l'eau froide et la bourrasque nous fouetter et on imagine la brûlure de nos muscles sous l'effort fourni pour survivre.

²⁷ Pour une très belle histoire de la représentation du vent dans les arts visuels et une riche source bibliographique sur le sujet, voir le livre de A. Nova, historien et directeur du Kunsthistorisches Institut de Florence : *The Book of the Wind The Representation of the Invisible* (2011).



Figure 23 - Jacopo Negretti, dit Palma l'Ancien, tableau complété par Paris Bordone, *Saint Marc, saint saint Georges et saint Nicolas délivrant Venise des démons ou Bourrasque en mer*, 1528, Huile sur toile, 362 x 408 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

Cette œuvre puissante qui fascina Vasari fut peinte pour la Sala dell'Albergo de la Scuola di San Marco. Elle représente Venise sauvée d'une tempête par l'intervention miraculeuse de saint Marc, Saint Georges et saint Nicolas que l'on voit arriver de la ville à droite (Nova 2011 : 112).

Un élément de ce tableau attire encore notre attention : la créature monstrueuse en bas à gauche. Est-ce elle qui envoie cette tempête sur Venise? Est-elle la métaphore de la peste qui s'abat sur la cité? Ce monstre évoque celui de l'image de Giulio Campagnola (qui l'avait

adapté d'une image de Shongauer ou Hieronymus Bosch), *L'Astrologue* (1509) (Figure 24). Le monstre rappelle aussi celui du *Tramonto* (1510) de Giorgione. Guidoni (1999 : 45), affirme de manière surprenante que le modèle ne viendrait pas de Bosch, mais plutôt de l'*Allegoria* (1498) de Filippino Lippi, qui représente pourtant un serpent et non un monstre muni de pattes.



Figure 24 - Giulio Campagnola, *L'Astrologue*, 1509, Gravure 9,5 x 15,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Alors que Stephen Campbell voit dans cette gravure une référence à la défaite de Venise à la bataille d'Agnadello en 1509 (2010 : 123), l'historien de l'urbanisme, Enrico Guidoni, la lit comme l'annonce de la peste par l'astrologie. (1999 : 54)²⁸. Cela ne constitue pas leur seule

²⁸ E. Guidoni (1939-2007) enseignait l'histoire de l'urbanisme à la faculté d'architecture de l'Université La Sapienza de Rome. Ses travaux portaient sur l'histoire des villes en Italie. Il s'intéressa spécialement à Giorgione dont il fit une lecture des œuvres orientée sur les liens avec la peste qu'il y décelait.

différence d'interprétation. Dans leur article respectif, chaque auteur analyse les mêmes œuvres mais dans une perspective très différente.²⁹ La comparaison des deux textes excède le champ de notre étude.

Ayant décrit le contexte et les caractéristiques qui expliquent la spécificité de la peinture vénitienne et apprécié à travers quelques exemples comment la représentation des phénomènes météorologiques procédait autant de la dimension haptique de la peinture à l'huile que de la qualité sensuelle du rendu de la lumière et de la couleur que ce médium permet, il est temps d'aborder les tableaux votifs à l'affut des nuages de peste.

3.2 Analyse des nuages sombres dans les tableaux de peste vénitiens

3.2.1 Préambule

Trois expositions ont réuni des tableaux qui forment un corpus à partir duquel nous nous proposons d'examiner les œuvres vénitienes créées pendant la période qui nous intéresse, soit avant 1600, afin d'analyser les nuages de peste. L'exposition *Venezia e la Peste 1348-1797*, s'est tenue au Palazzo Ducale de Venise, de décembre 1979 à mai 1980. L'exposition *Hope and Healing : Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, a eu lieu au Worcester Art Museum au Massachussets du 3 avril au 25 septembre 2005. Enfin, l'exposition *un Cinquecento inquieto da Cima da Congliano al rogo di Riccardo Perucolo* s'est tenue du 1^{er} mars au 8 juin 2014 au Palazzo Sarcinelli de Conegliano. Les tableaux et gravures du XV^e et du XVI^e siècle ont été retenus. Dans la première exposition, *Venezia e la peste*, dix tableaux, ou gravures, sur les vingt-cinq peints avant 1600, comportaient des nuages. Dans l'exposition *Hope and Healing*, on trouve des nuages dans les cinq œuvres correspondant aux critères.

²⁹ Alors que Campbell aborde les tableaux de Giorgione et Titien, dont la *Venus de Dresde* (c. 1510) et le *Concert champêtre* (1509), sous l'angle de la *poiesis*, et de la représentation des corps comme métaphores de la vue et du toucher, sans jamais faire allusion à la peste, Guidoni soumet les mêmes œuvres à un grille de lecture qui en assujettit les éléments à des symboles liés au fléau : le bain de la femme contaminée avant l'amour pour éviter la transmission de la peste, le geste de montrer l'aisselle libre de bubon ou de cacher de la main le bubon inguinal, la nudité qui protège des vêtements infestés, les noisetiers coupés en raison de leur réputation néfaste etc. Les textes de Guidoni n'ont pas été traduits de l'Italien ce qui peut expliquer qu'on ne les retrouve pas dans les bibliographies de langue anglaise.

Enfin pendant l'exposition *Un Cinquecento inquieto*, cinq des trente-quatre tableaux arboraient des nuages sombres.

Un premier examen de l'ensemble des œuvres aux catalogues des expositions nous permet de distinguer deux usages du nuage : dans le premier, le nuage est un élément du paysage qui forme le fond du tableau. Tous les tableaux peints avant 1600, à l'exception d'un seul, correspondent à ce critère. Ils forment notre échantillon principal. Le deuxième type, qui se répand au XVII^e siècle, montre le nuage comme dispositif qui permet l'élévation des figures sacrées tout en les identifiant comme sujets d'une vision. Un seul tableau de ce type, dans l'ensemble des œuvres exposées, fut peint avant le XVII^e siècle, celui de Cesare Vecellio figurant une *Madone en gloire avec saint Fabien, saint Sébastien et le Podestat Giovanni Loredan*, datant de 1584-1585.

3.2.2 Les nuages comme éléments du paysage

Les premières images de peste suivirent la Peste Noire de 1347-1352. Dans ces premières œuvres, Dieu, en colère, dominait le ciel sur un nuage sombre stylisé, pendant que ses anges tiraient des flèches de peste sur l'humanité fautive. Le tableau de Lucas Signorelli nous montre un Dieu vindicatif sur un nuage sombre. Ce nuage, qui fait partie du monde divin, semble communiquer sa noirceur aux nuées du monde humain qui l'entourent et dont le bleu sombre forme une coupole qui plombe le paysage urbain. Moins circonscrits que ceux de Masolino, les nuages terrestres de Signorelli forment des bandes qui s'éclaircissent graduellement, comme autant de strates géologiques superposées dans une utilisation très habile de la tempera. (Figure 25 et son détail Figure 26).

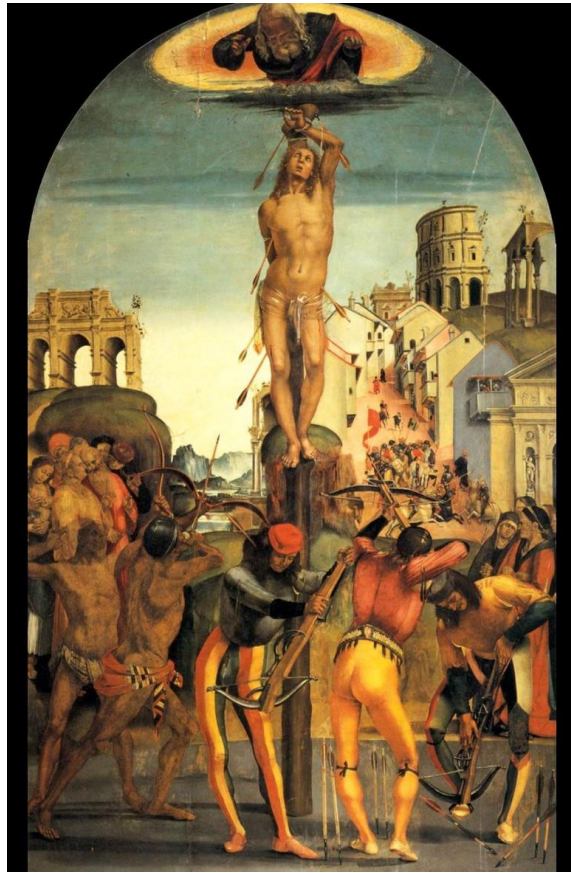


Figure 25 - Lucas Signorelli, *Le Martyre de saint Sébastien*, 1480, tempera sur bois, 281 x 175cm, Pinacothèque de Castello.



Figure 26 - Lucas Signorelli, *Le Martyre de saint Sébastien* (détail), 1480, tempera sur bois, 281 x 175cm, Pinacothèque de Castello.

André Chastel, dans son texte sur l'*aria* déjà mentionné plus haut, évoque l'apparition du paysage dans les tableaux de la Renaissance en contextualisant cette apparition dans la théorie du milieu et la conception de la nature qui prévalaient alors. L'auteur (1978 : 403-404) propose trois clés pour mieux comprendre la mise en image de la nature par l'apparition du paysage dans les œuvres. Tout d'abord, il rappelle que la nature devait être représentée comme parfaite, « Une respiration heureuse de l'espace habité, [...] le monde glorieux du cinquième jour de la création, où tout est prêt pour la venue de l'homme » (1978 : 403). La nature c'est le jardin d'Éden, le Paradis des textes poétiques et religieux. Ensuite, le peintre se plait à garnir son paysage idéal d'éléments symbolisant son monde familier. Chastel assure que l'intégration de ces repères locaux n'était autorisée derrière les *sacra conversazione* que dans les limites d'un paysage idéalisé (1978 : 404). C'est dans ces paysages, amalgamant nature idéale et allusions locales, qu'apparaissent les nuages. Bien que ne faisant pas partie de nos images de peste, le tableau de Cima da Conegliano, reproduit ci-dessous (figure 27), illustre merveilleusement la théorie de Chastel en nous montrant un paysage suave de la Vénétie sous un ciel parsemé de nuages ouatés non stylisés, témoignant de l'influence flamande.



Figure 27 - Cima da Conegliano, *La Vierge et l'Enfant avec saint Jérôme et saint Louis de Toulouse*, 1496-1498, huile sur panneau, 212 x 139 cm, Galleria dell'Academia, Venise.

Enfin, Chastel souligne que ces détails « locaux » sont des notations « toujours rectifiées en fonction du cadre idéal [...] et quand elles ne le sont pas, elles obéissent curieusement à la loi anthologique du jardin » (1978 : 404). À la Renaissance, le jardin, paradis miniature, incarnait le merveilleux de la nature, il la synthétisait dans sa perfection et l'offrait au plaisir de l'homme. Chastel a cette phrase qui frappe par sa justesse : « Il n'est pas exagéré de caractériser la Renaissance par le capital d'invention, d'arrangements, de plaisirs, de poésie et d'art, qu'elle a investi dans le jardin ». En conséquence, l'horticulteur possédait une connaissance de la nature qui en faisait d'office un spécialiste du « milieu », des plantes comme des éléments. Chastel conclut (1978 : 405) : « Dans le rêve paradisiaque la nature est traitée invinciblement comme un immense et merveilleux jardin, dont l'horticulteur serait Dieu lui-même ».

Si ce détour du paysage vers le jardin peut sembler nous éloigner des nuages de peste, il s'avère utile pour bien comprendre dans quel contexte culturel et artistique survenaient les épisodes du fléau et mieux saisir les conditions de création des œuvres votives destinées à en protéger les fidèles. Le monde de la Renaissance composait, avec des éléments disparates issus de la philosophie et des sciences antiques, mais toujours confrontés au dogme chrétien, une vision de l'univers et de ses lois qui se voulait cohérente. La peste était envoyée par Dieu, l'Horticulteur était en colère contre les hommes. La nature-jardin, représentée en arrière-plan de la « conversation sacrée », en vint éventuellement à refléter ce courroux dans les tableaux votifs. Nous en verrons un exemple chez Bonifacio de'Pitati, et son *Saint Marc en trône avec saint Roch et saint Sébastien* (1515).

À Venise, la situation lagunaire, si elle se prêtait moins à l'image du jardin, souscrivait parfaitement à la deuxième clé de Chastel ; les eaux en méandres des canaux reflétant le ciel formaient une « nature locale », un *milieu* parfaitement reconnaissable et emblématique de la Sérénissime. Antonello da Messina, rapporte S. Mason Rinaldi (1979 : 213-214), eut l'idée extraordinaire en 1475 de représenter Saint Sébastien, non dans un paysage générique, mais dans une ville contemporaine, reconnaissable à ses particularités. Saint Sébastien, serein dans son isolement spirituel, saisi dans un moment de la vie quotidienne de la cité, agissait comme une présence rassurante, garante d'une vie paisible. C'est pour le triptyque de la Scuola di

San Rocco à San Giuliano, qu'il peint son saint Sébastien sur une place idéalisée de Venise (Figure 28).



Figure 28 - (À gauche) - Antonello da Messina, *Saint Sébastien*, 1476-1479, 171 x 85 cm, huile sur toile transférée sur panneau, Gemäldegalerie, Dresde.

Figure 29 (À droite) - Liberale da Verona, *Saint Sébastien*, 1480, huile sur panneau, 198 x 95 cm, Pinacothèque de Brera.

La scène peinte par Antonello baigne dans le soleil, mais le ciel est d'un bleu très sombre au-dessus de Venise et des nuages opaques s'accumulent autour de la tête du saint. Un homme gît par terre à gauche, probablement terrassé par la peste. La colonne brisée est déjà présente, plus de trente ans avant que le dessin de Raphaël et la gravure de Raimondi ne l'inscrivent formellement dans l'iconographie de la peste.

Le *Saint Sébastien* de Liberale da Verona, fut exécuté peu de temps après le tableau d'Antonello (Figure 29).

Les similitudes avec le tableau d'Antonello sont frappantes mais il y a des différences. La lumière est moins dorée, elle n'éclaire pas les nuages. Le ciel s'obscurcit graduellement au-dessus du canal, où les gens vaquent à leurs occupations, sans prêter attention à cette menace sourde figurée par le bleu de plus en plus opaque et foncé de la voûte céleste. On voit clairement que l'arbre auquel est attaché saint Sébastien semble mort. La colonne, intacte chez Antonello, est abimée chez Liberale.

Abordons maintenant le XVI^e siècle vénitien, si profondément marqué par la peste. Nous avons déjà considéré *La Tempête de Giorgione*. Elle donne à voir, elle aussi, une colonne brisée et surtout un ciel d'orage aux nuages menaçants percés d'éclairs. Figure 30.



Figure 30 - Giorgione, *La Tempête* (détail) 1506-1508, Huile sur toile, 83 x 73 cm, Galleria dell'Academia, Venise.

Bien que ce tableau garde une partie de son mystère, son lien avec la peste semble extrêmement plausible si l'on tient compte de l'époque de sa production et du contexte intellectuel dans lequel Giorgione créait. Campbell (2003 : 323-325), nous l'avons vu au chapitre II, mentionne que l'auteur contemporain G. Pio liait le tableau aux perturbations frappant Venise, dont la peste. De plus, pour Campbell, la femme nue allaitant représente une Vénus humaine et charnelle, semblable aux *Veneres nostras* du chapitre IV du *De rerum natura*, stimulant le désir aveugle de l'homme pour les images (*simulacra*) (Lucrèce 1997 : 302-307). Par ailleurs, selon Guidoni (1999 : 41-42), le thème de la peste aurait obsédé Giorgione jusqu'à constituer la thématique secrète de ses œuvres. La figure de la femme nue allaitant est assimilée à une « gitane », une femme primitive, fuyant la cité infestée (Guidoni 1999 : 48). L'artiste aurait signalé le thème de la peste par les personnages et aurait matérialisé l'anxiété et la détresse, provoquées par la maladie fatale, dans le tumulte du ciel.

Giorgione disparu, emporté par le fléau, Titien régna en maître sur la Venise du XVI^e siècle jusqu'à sa mort en 1576. Selon Stephen J. Campbell (2016 : 88), Titien aurait rejeté peu à peu l'aristotélisme de la Contre-Réforme, pour adopter une vision du monde selon les idées de Lucrèce et de Pline. Il aurait embrassé une conception d'une nature prodigieuse et féconde mais aussi imprévisible et parfois terrible dans ses manifestations, et écarté l'idée d'un ordre naturel soumis à la volonté divine et accessible à la raison humaine. Parmi une œuvre foisonnante grâce à sa longévité exceptionnelle, attardons-nous à présent, à un tableau de peste qui se signale par une invention exceptionnelle de l'artiste, *Le Retable de saint Marc*, peint à l'occasion de l'épidémie de 1510-1511. Dans notre investigation des nuages sombres peints, ce tableau mérite une attention particulière.

3.2.3 Le *Retable de saint Marc* (c.1510) de Titien ou « l'art plus fort que la nature »

Dans le contexte vénitien, le rôle de la République, de son gouvernement et de ses autorités sanitaires, était crucial pendant les épisodes de peste, particulièrement dévastateurs au XVI^e siècle. Cette idée est bien illustrée par Titien (Figure 31). Dans son retable, *Saint Marc en trône entre saint Cosme, saint Damien, saint Roch et saint Sébastien*, peint avant 1510, selon David Rosand (1975 : 58) pour l'église de Santo Spirito in Isola, Titien révolutionna la *sacra*

conversazione : la Vierge est remplacée par saint Marc, symbole de la République de Venise, qui domine les saints protecteurs de la peste. La Sérénissime affirmait ainsi son pouvoir de protection et son autorité, se substituant à la figure protectrice suprême, la Vierge.

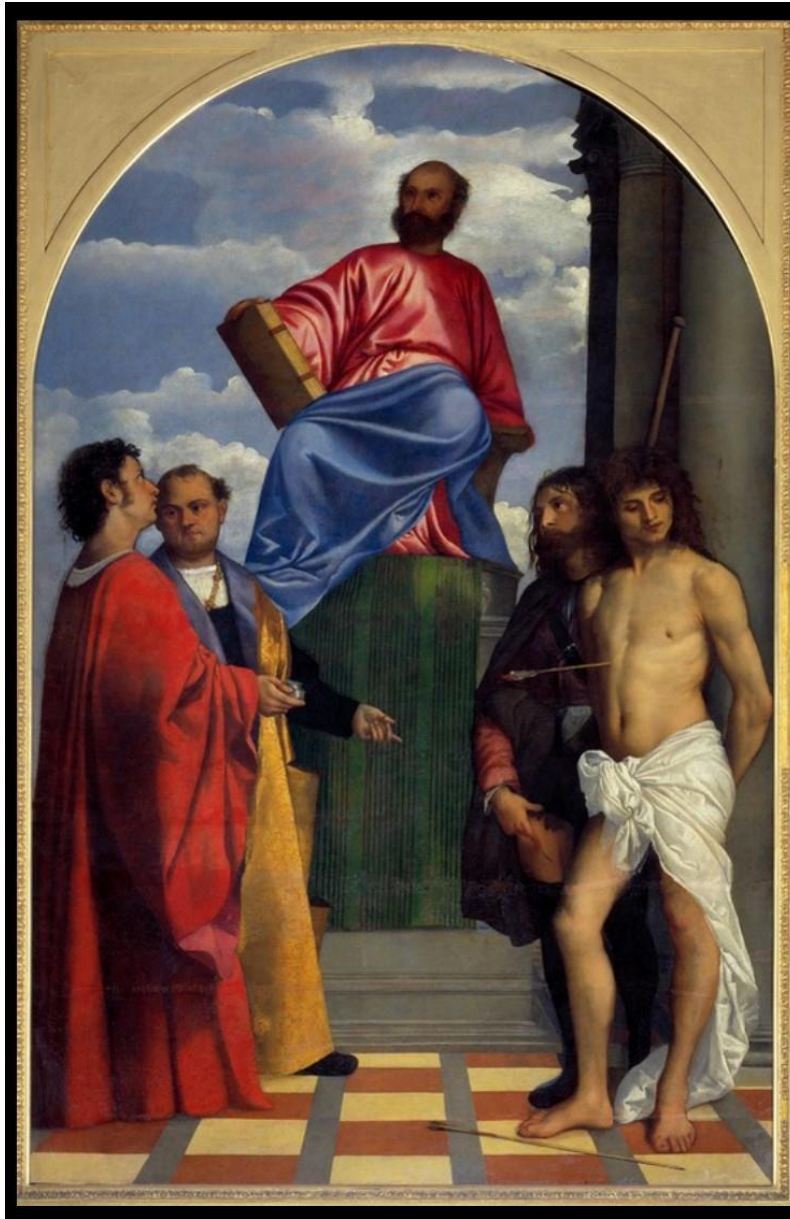


Figure 31 – Titien, *Saint Marc en trône entre saint Cosme, saint Damien, saint Roch et saint Sébastien*, 1510-1511, huile sur panneau, 218 x 149 cm, Basilique della Salute, Venise.

Titien explorait déjà le potentiel dramatique de la nature et l'émotion qui s'y exprime par la lumière et l'ombre (Rosand 1975 :58). Au symbolisme de l'image votive dédiée à la peste, Titien joignit l'expressivité affective. Cette émotion se manifeste dans la représentation des nuages.

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le jeu de la lumière et de l'ombre inventé par Titien. Observons d'abord les nuages qui tapissent le haut du tableau ; par leur aspect rectiligne et leur alignement horizontal on dirait qu'ils posent sur le ciel une grille ajourée qui l'oblitére, tout en laissant voir quelques espaces bleus rectangulaires. On est très loin des formes diffuses des nuées du *Retable Gozzi* (Figure 8). Cette disposition quasi géométrique échappe facilement au regard qui se trouve happé par les nuances colorées, lumineuses et sombres des nuages, jamais parfaitement blancs.

Entre les nuages, la lumière, porteuse d'espoir, éclaire la partie gauche de la scène. Mais l'ombre oblique qui plombe la tête et l'épaule gauche de saint Marc, donne à voir d'une autre manière, aussi saisissante que dramatique, la menace symbolisée iconographiquement par les protecteurs reconnus de la peste. Cette menace est perçue par le regard avant d'être déchiffrée par le cerveau. L'ombre provoque une réaction sensible. Cette ombre, c'est la peste qui menaçait Venise de ses miasmes, de ses nuages porteurs d'air corrompu. L'invention sublime de Titien fut d'envelopper saint Marc de l'ombre d'un nuage qui n'est pas même figuré dans le tableau. Ce nuage de peste, pour assombrir ainsi le visage de saint Marc, devrait se trouver au-dessus du retable, dans l'espace du spectateur, et donc dans le ciel réel de Venise.

Ce nuage, non peint puisque hors du tableau, c'est ce que Belting appelle « une image imaginaire qui se justifie par l'inventivité de l'artiste et s'adresse à l'imagination du spectateur » (1998 : 648). L'invention de Titien nous amène à réfléchir à ce qui a pu lui donner jour dans l'esprit de l'artiste. Stephen J. Campbell (2016 : 88) indique une piste :

Titian was very probably aware of Lucretian materialist ideas of elemental collision at large in Venetian intellectual circles at the beginnings of the century, and visualized by Giorgione in paintings such as *The Tempest*, a conception of a world of matter pervaded by

collision and catastrophe that had little to do with the docile pastoral naturalism propagated by his literary partisans.

Comme Giorgione, Titien fut marqué par le *De rerum natura* de Lucrèce, cette « nouvelle » conception du monde, basée sur un texte écrit au premier siècle avant Jésus-Christ et redécouvert en 1417. En peignant les saints protecteurs, Titien souscrivait aux exigences du commanditaire, mais son tableau révèle l’empreinte du monde atomiste de Lucrèce, son rejet des croyances et menaces religieuses : « Il faut vaincre la peur par la connaissance de la nature. » (Lucrèce 1997 : 59).

On découvre donc l’évolution des nuages dans la succession des œuvres, depuis leur apparition dans les paysages en fond de tableau, jusqu’à leur transformation, par la double capacité de l’artiste de « savoir » et de « faire », en image agissant puissamment sur le spectateur.

Cette transformation du nuage peut être vue comme une mise en abîme de l’évolution des images à la Renaissance quand apparaissent les « œuvres d’art ». À cet égard, Belting rappelle le rôle capital du *Traité de la peinture* (1435) de Leon Battista Alberti (1998 : 634) : « Le fait même qu’un tel livre existât était plus important que son contenu, car la peinture acquérait ainsi le statut de « science » parmi les arts « libéraux ». La vision interne de l’artiste conditionnait la création d’une image. Cette image nouvelle demandait au spectateur une attitude sensible à l’imagination de l’artiste et un effort de déchiffrement de l’invention. La compréhension de l’art découlait de cette curiosité intellectuelle devant une œuvre qui devait respecter les lois de la nature dans sa représentation tout en permettant à l’artiste d’y déployer sa liberté créatrice. « Le connaisseur à l’œil exercé face au tableau y trouvait une définition *de facto* de la peinture. » (1998 : 637).

Ainsi, de Masolino à Titien, en passant par Signorelli et Antonello, les nuages quittent leur fonction usuelle et convenue pour accéder « à une certaine idée » que le peintre se fait du nuage. Belting nous donne, à propos du rideau peint par Raphaël dans la *Madone Sixtine* (1513-1514), cette phrase qui aurait pu, nous semble-t-il, être écrite pour l’ombre du nuage

de peste de Titien (1998 : 648) : « L'image matérielle se dissout dans une image imaginaire qui se justifie par l'inventivité de l'artiste et s'adresse à l'imagination du spectateur. »

3.2.4 Les nuages sombres, métaphores de la peste

La composition créée par Titien sera reprise de façon efficace mais sans la puissance d'invention et la subtilité d'expression de l'ombre métonymique du *Retable de saint Marc*. L'œuvre de Bonifacio de' Pitati dit Bonafacio Veronese, *Saint Marc en trône entre saint Sébastien et saint Roch*, peinte autour de 1515 pour l'église paroissiale de saint Marc à Corbolone en Vénétie (Figure 32), reprend la symbolique de la colonne brisée et des saints thaumaturges habituels entourant saint Marc personnifiant Venise. Le peintre utilise bien la fonction métaphorique des nuages sombres. Ces derniers couvrent le ciel d'une voûte menaçante et clairement délimitée qui surplombe les nuages « naturels » et semblent les pousser vers l'horizon, alors que l'ombre néfaste s'approche du spectateur. Si on regarde de près, comme le préconisait Daniel Arasse, on peut voir que le nuage noir est si avancé qu'il estompe le coin supérieur droit du dossier du trône de saint Marc. Voilà un *dettaglio* exquis qui permettait aux nuages sombres d'investir complètement leur rôle de métaphore de la peste, cette maladie de l'air qui s'insinuait partout.

Les épisodes du fléau se multipliant, l'image de la nature heureuse vacilla, ébranlée par l'évidence de la contamination du milieu et de l'*aria* chargé de miasmes mortels. L'Église avait beau réitérer que la peste était une punition divine, les autorités sanitaires et la population se rendaient compte que la maladie pouvait se propager par contagion. Cette contagion, Fracastoro l'étudia et la décrivit dans son traité de 1456 comme nous l'avons vu au chapitre I.



Figure 32 - Bonifacio de' Pitati, *Saint Marc en trône entre saint Sébastien et saint Roch*, ca. 1515, huile sur toile, 255 x 180 cm, Corbolone, Vénétie.

À cet égard, il est intéressant de revoir l'envers de la bannière processionnelle de Jacopo Bassano (Figure 1 reprise à la figure 33), peinte pour un épisode de peste à Bassano à la fin de l'été 1551, pour la comparer au tableau de Cima (Figure 27). Quel changement de paradigme!

Le paysage n'est plus serein et ensoleillé, le ciel bleu a disparu et les doux nuages sont devenus des masses sombres et menaçantes qui, envahissant le paysage, obscurcissent toute la scène. Ces nuages semblent abolir toute couleur chaude, les chairs de saint Sébastien sont blanches et verdâtres comme celles des cadavres qui devaient joncher les rues de Bassano. Belting (1998 : 637), à propos de la *Madone dans le pré* peinte par Giovanni Bellini vers 1505, écrit un commentaire qui semble s'appliquer à la bannière peinte par Bassano :

Le paysage est donc plus qu'un simple décor et montre que le mystère chrétien est à l'unisson du cycle naturel. C'est précisément la nouvelle symbiose des figures et du paysage qui invite à la réflexion à la base de la compréhension de l'image [...] On peut dire que le tableau contient un argument qui révèle son caractère d'œuvre d'art.

Le nuage sombre comme argument de l'œuvre d'art, c'est le *dettaglio* qui bouleverse et transforme l'harmonie formelle, tonale et chromatique de la bannière, marquant la puissance figurale de l'image.

Le peintre dont le vrai nom était Jacopo da Ponte, était reconnu pour son style naturaliste et sans idéalisation des figures humaines comme des animaux et des paysages (Bailey 2005 : 203). L'horreur de la peste imprègne l'atmosphère. La pose de saint Sébastien évoque l'accablement, contrastant avec le détachement étudié, le *contrapposto* élégant et l'esthétisme des saints Sébastien des figures 28 et 39. Cette bannière évoque, par sa manière, le célèbre tableau du Tintoret, *Saint Roch visitant les pestiférés*, peint peu de temps avant, en 1549 (Figures 34 et 35).



Figure 33 - Jacopo Bassano, *Saint Sébastien et saint Roch*, ([verso] *La Madone de la Miséricorde avec saint Antoine de Padoue et saint Jean Baptiste*), ca. 1551, huile sur toile, 104 x 76,2 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York.



Figure 34 - Le Tintoret, *Saint Roch visitant les pestiférés*, 1549, huile sur toile, 307 x 607 cm, Église de Saint Roch, Venise.



Figure 35 - Le Tintoret, *Saint Roch visitant les pestiférés* (détail), 1549, huile sur toile, 307 x 607 cm, Église de Saint Roch, Venise.

Nous avons donc retracé l'évolution de la représentation du nuage sombre dans les images de peste. Cette évolution s'inscrit dans la révolution des images et leur transition vers l'objet d'art à la Renaissance. Du nuage stylisé codifié dans le paradigme de l'image religieuse dérivée des icônes byzantines, le nuage renaissant s'émancipe, son créateur ayant été influencé par les textes antiques et les récits mythologiques. Devenu libre comme le poète,

le peintre peut se servir du nuage comme outil de représentation de sa vision. Le nuage peut devenir métaphore de la peste, objet peint, né à la fois de la théorie de l'*aria* et du dogme catholique. Cette hybridation des concepts se traduit dans les thèmes des œuvres, comme nous le dit Belting (1998 : 636) : « Il y a également deux types de thèmes, les anciens, concernant l'image de dévotion, et les nouveaux sujets mythologiques et allégoriques qui prétendent d'emblée être œuvres d'art. »

Si les tableaux de peste demeuraient des images de dévotion, on y constate, à la Renaissance, l'intrusion graduelle de la beauté idéale antique, notamment par la transformation de la représentation de saint Sébastien après le Trecento comme nous l'avons vu au chapitre 1. Nous avons vu l'apparition du paysage derrière les *sacra conversazione* et l'altération de jardin-paradis par la contamination atmosphérique attribuée à la peste selon Aristote, Galien et Lucrèce, les penseurs phares de l'élite humaniste vénitienne que côtoyaient les artistes. Autrement dit, on peut subsumer l'apparition des nuages de peste à l'intégration du savoir humaniste au tableau de dévotion.

3.2.5 Les nuages de vision

À la fin du XVI^e siècle, l'image devenue objet d'art remplaçait dorénavant l'icône vénérée. L'aura sacrée avait laissé place à l'aura artistique. Devant cet état de fait, la Contre-Réforme modifia la relation aux images culturelles. Les ordres religieux les plus militants utilisèrent les œuvres sacrées célèbres comme outils de propagande de la foi (Belting 1998 : 651). Nous y reviendrons.

Avec le *Retable Gozzi* (Figure 8), apparut le dispositif pictural du nuage permettant de figurer les visions, mais il fut peu utilisé dans les images de peste avant 1600. Par contre le Baroque s'empara de ce mode de représentation qui servit abondamment dans les tableaux de peste du XVII^e et du XVIII^e siècles réunis dans les expositions *Venezia e la peste* et *Hope and Healing*. Le seul tableau de notre corpus à représenter des nuages de vision est celui de Cesare Vecellio, cousin du père de Titien (Figure 36).



Figure 36 - Cesare Vecellio, *Madone en gloire avec saint Fabien, saint Sébastien et le Podestat Giovanni Loredan*, 1584-1585, huile sur toile, 270 x 150 cm, Cathédrale de Belluno, Italie.

Ce retable, considéré comme le chef-d'œuvre de Vecellio (Mauro Lucco (1979 : 251), lui fut commandé pour la nouvelle chapelle de saint Fabien et saint Sébastien de la cathédrale de Belluno. On y remarque une double utilisation du nuage. Au fond, le ciel où s'amoncellent les nuages, dont certains présentent des nuances brunâtres, est à l'image du peintre que décrit ainsi Mauro Lucco (1979 : 251) : « inquiet, ombrageux, enclin à faire dévier la conception intellectuelle de la « *maniera* » vers une réalité entièrement phénoménologique, celle de la

lumière météorologique, naturelle »³⁰. Vecellio illustre en somme par son tableau un extrait de sermon de Savonarole rapporté par Belting (1998 : 635) : « Chaque peintre se peint en fait lui-même, comme on aime à le dire. Dans la mesure où il est peintre, il peint selon sa propre idée »³¹.

Dans le registre inférieur du tableau, saint Sébastien se contorsionne pour voir la Madone à l'Enfant, entourée d'anges sur sa nuée visionnaire. Le pape saint Fabien (200-250), à gauche, partage la vision de saint Sébastien. On retrouve donc les nuages- métaphores du paysage jumelés aux nuages de vision dans une image de peste de la fin du XVI^e siècle, annonçant de manière éloquente la transition vers les tableaux du XVII^e où proliféra justement le dispositif du personnage divin sur sa nuée.

Ce dispositif du nuage de vision « introduit plus subtilement la contradiction au cœur même de la représentation, en dénotant la déchirure de l'espace humain et l'insertion plus ou moins brutale de la dimension de la transcendance dans le système des coordonnées géométriques de la figuration » explique Damisch (1972 : 201). Notons que dans le retable de Vecellio, la « vision » est si fortement comprimée par la limite supérieure du cadre et située si bas que les saints, confinés sous le nuage visionnaire, dirigent leur regard vers la Vierge mais de leur position dans l'espace du tableau il est impossible pour eux de la voir.

Peint à la même époque que celui de Belluno, le « *Retable de saint Cosme et saint Damien* » du Tintoret (Figure 9) ne figure ni dans l'exposition de 1979, *Venezia e la Peste*, ni dans celle de 2005, *Hope and Healing*. Ce retable, le deuxième peint par le Tintoret pour les religieuses bénédictines et la nouvelle église de leur couvent construite sur l'île de la

³⁰ Cette citation est une traduction personnelle du texte original italien : « inquieto, ombroso, inclinato a deflettere le costruzioni mentali della « *maniera* » in una realtà tutta fenomenica, di lume meteorologico, naturale. »

³¹ C'est le *ogni pittore dipinge se*, ou, en français, *Tout peintre se peint*. Pour en lire plus sur ce proverbe toscan, voir l'article de Frank Zölner (2012).

Giudecca de Venise entre 1540 et 1554, était dédié aux saints médecins Cosme et Damien, les saints patrons de la Scuola du même nom (Paul, 2016 : 181)³².

Paul retrace les tableaux qui ont influencé Tintoret dans sa création. L'influence majeure provient de Titien, que Tintoret tentait de surpasser (Paul 2016 : 189). *La Madone Pesaro* (1519-1526) avait instauré cette transformation de la rencontre sacrée en scène presque narrative, voire interactive. Tintoret inverse le dispositif de Titien en créant une longue diagonale descendante, depuis la Vierge en haut à gauche jusqu'à saint Damien. En tournant la Vierge vers la droite, Tintoret en faisait l'articulation des deux parties du retable. Cette composition ingénieuse demandait d'approcher visuellement le tableau depuis la gauche ce qui correspondait à l'organisation de l'espace dans la chapelle. Comme Titien dans la Pala Pesaro, Tintoret tient compte de l'emplacement de l'oeuvre dans la conception de sa composition. Ce faisant, le regard circulait autour du pivot que constitue la Vierge et l'absence de profondeur spatiale accentuait l'expansion de la composition et l'impression d'une image non contenue dans laquelle le regard se promène (2016 : 191). *Le Retable Gozzi* (1520) et *La Fede* (1555-1576) sont également des oeuvres de Titien dont Tintoret s'inspira pour les postures et les gestes des personnages (2016 : 194-195).

En tant qu'image de peste ponctuée de nuages non seulement sombres mais carrément noirs, le retable de Tintoret mérite sans conteste sa place au sein de notre corpus. Les nuages sombres peints par Tintoret transcendent leur rôle de simple traduction d'une source littéraire. En structurant la composition par leur élan vertical, en assumant une signification plastique et en jouant un effet chromatique puissant, ils participent à la « formulation complexe d'une image » (Chantoury-Lacombe 2010 : 115).

³² Pour un ouvrage très intéressant sur un sujet inhabituel, un couvent vénitien de la Renaissance, et son traitement en regard de l'agentivité féminine, voir le livre de Benjamin Paul, *Nuns and Reform Art in Early Modern Venice. The Architecture of Santi Cosma e Damiano from Tintoretto to Tiepolo*, publié en 2012. Paul présente aussi une analyse fouillée du retable du Tintoretto, notamment des nuages sombres qui structurent le tableau.

Paul mentionne d'ailleurs à bon escient dans son analyse du tableau les théories de l'air contaminé, notamment dans le texte de Lucrèce *De rerum natura*, mais aussi dans des textes contemporains du XVI^e siècle, dont celui d'Andrea Gratiolo, le *Discorso di peste* de 1576 (2016 : 200). Gratiolo qualifiait l'air corrompu par la peste « d'oscuro ». Paolo Preto (1978 : 169) le cite : « une épaisseur insolite de l'air pleine de vapeurs obscures et délétères qui en viennent à corrompre et putrifier l'air »³³.

Les nuages sombres peints par Tintoretto font figure de protagonistes de la narration (Figure 37). Par ailleurs, la Vierge peinte en Femme de l'Apocalypse joue un double rôle, celui d'incarnation de la menace de punition divine et celui d'intercesseuse privilégiée entre le pouvoir céleste et l'humanité frappée de peste (2016 : 201).



Figure 37 - Tintoret, *La Vierge et l'Enfant, avec saint Côme et saint Damien* (détail), 1580-86, 341 x 251 cm, Gallerie dell'Academia, Venise.

³³ Il s'agit ici d'une traduction personnelle des mots d'Andrea Gratiolo : « una insolita grossezza di aere piena di oscuri e caliginosi vapori, da quali poi l'aere si viene a corrompere et putrefare ».

La Contre-Réforme adopta un aristotélisme rigoureux, la théorie atomiste et la conception d'un monde infini et libéré de la peur du divin de Lucrèce furent rejetées et vues comme une hérésie. La propagande de l'Église tridentine imposa aux artistes une conception du monde que décrit bien Stephen Campbell : « the view of a natural order subject to a divine will and accessible to human reason, in which, 'monstrous' occurrences in nature signaled not its wondrous, 'playful' creative errancy but the imperfections of the sublunary world » (2016 : 88). Ainsi, malgré la redécouverte à la Renaissance des textes anciens et le progrès que constituait le concept de la contagion, la peste fut réaffirmée comme punition divine. La Contre-Réforme suscita donc au XVII^e siècle la création de nombreuses images de peste centrées sur le dispositif visionnaire.

Pour clore notre revue de la représentation du nuage de peste c'est toutefois une image peinte après la Renaissance qui nous semble le point final idéal. Dans ce tableau peint en 1720 (Figure 38), le peintre italien Luca Carlevarijs (1663-1730) représente la Fête de Santa Maria della Salute célébrée le 21 novembre pour commémorer la fin de la peste en 1630 (Gauvin A. Bailey et Pamela M. Jones 2005 : 242-241). Quels somptueux nuages sombres! Masse colorée mouvante, menaçante et diffuse, impossible à circonscrire, cette nuée est le symbole du fléau, insaisissable et donc impossible à maîtriser. Voilà ce que la peinture peut donner que ne peuvent atteindre les mots.



Figure 38 - Luca Carlevarijs, *La Fête de Santa Maria della Salute*, 1720, huile sur toile, 111 x 139 cm, The Wadsworth Atheneum of Art, Hartford.

3.3 Essai de typologie du nuage sombre dans l'image de peste

Établir une typologie signifie analyser les caractéristiques d'un objet dans le but de créer une classification.

C'est ce que fit Luke Howard (1772-1864), philosophe et chimiste devenu météorologue, qui nomma les trois principales catégories de nuages, cumulus, stratus et cirrus, établissant ainsi une nomenclature suivant les principes du naturaliste Carl Von Linné, et surtout prenant en compte le caractère transitoire de la forme de ces phénomènes météorologiques.

D'emblée nous nous heurtons à un problème ontologique si nous voulons appliquer la nomenclature d'Howard aux nuages peints : ces nuages sont des représentations, des inventions picturales donnant à voir un phénomène naturel, et non le phénomène lui-même. Qui plus est, quelle est la pertinence d'appliquer une classification à des tableaux peints trois siècles avant l'élaboration de la dite-classification ? La réponse est surprenante. Les artistes étaient de fins observateurs de la nature, et les peintres flamands des maîtres de la description visuelle. De nouvelles études se penchant sur les liens entre science et art ont permis d'identifier les nuages peints dans les tableaux du XVII^e siècle hollandais, rapporte le géographe Alexis Metzger (2013 : 6-8).³⁴ L'article de Metzger nous permet de cerner des éléments vernaculaires du rapport de la population aux nuages que nous pouvons transposer dans le contexte vénitien renaissant. Les sources montrent que les gens s'intéressaient beaucoup plus aux effets des nuages (ce qui en sortait, i.e. neige, pluie ou grêle) qu'aux nuages eux-mêmes. De plus le discours s'articule autour de la forme, de la couleur, de la taille du nuage, « mais pas de leur emplacement plus ou moins en altitude dans la troposphère ou stratosphère » (2013 : 3). Forme, couleur et taille formeront donc les critères d'analyse de notre essai de typologie.

On ne saurait passer sous silence, dans une telle démarche, l'attention qu'a portée aux nuages, et à leur représentation, John Ruskin (1819-1900). Écrivain, peintre, poète et critique d'art, Ruskin a consacré aux nuages la partie VII, intitulée « of cloud beauty », du livre V (1860) de son ouvrage monumental *Modern Painters* aux nuages. Ruskin, entiché de Turner et prétendant ne rien comprendre à la composition élémentaire des nuages, divise ceux-ci en deux espèces, les massifs et les striés (2005 : 121). Il les positionne en trois régions selon l'altitude. Ruskin dessine trois modèles de représentation des nuages selon une perspective rectilinéaire, et trois modèles selon une perspective curvilinéaire pour tenir compte de l'effet

³⁴ Alexis Metzger est chercheur sénior à l'Institut de géographie et de durabilité de Lausanne. Sa thèse de doctorat (soutenue à Paris I Panthéon Sorbonne en 2014) tissait des liens entre géographie, climatologie historique et histoire de l'art. Pour en lire plus sur les nuages dans l'art hollandais voir son article *Art et science des nuages au Siècle d'or hollandais* (2013) qui nous a aidé à structurer notre démarche typologique.

du vent (2005 : 128-130).³⁵ Enfin il se penche sur les effets chromatiques selon l'angle, élevé ou bas, du nuage par rapport au soleil et conclut avec une question troublante (2005 : 136) :

When near us, clouds present only subdued and uncertain colours ; but when far from us, and struck by the sun on their under surfaces- so that the greater part of the light they receive is reflected-they may become golden, purple, scarlet, and intense fiery white, mingled in all kinds of gradations [...] What value ought this attribute of clouds to possess in the human mind ? Ought we to admire their colours or despise them?

La description des couleurs des nuages de Ruskin ne concerne pas les nuages peints mais suscite néanmoins la réflexion. Les splendides nuages de peste dans les tableaux étaient-ils peints pour être admirés? Cela entraîne une question subsidiaire : le nuage sombre, comme objet peint aux significations culturelles, scientifiques et religieuses sédimentées au fil des épisodes de peste, et devenu œuvre d'art, peut-il être beau s'il représente le mal ?

Appliquons donc les critères aux œuvres sélectionnées. Si l'on considère d'abord la forme, force est de constater que Ruskin a vu juste. Les nuages sont le plus souvent arrondis et donnent une impression de masse. Ainsi, les nuages du retable du Tintoret, de celui de Pitati et de Titien, comme ceux de la bannière de Bassano seraient des cumulus. Par ailleurs, le tableau de Pitati, *Le Père Éternel sur la Place Saint-Marc* (1543-1544), *La Tempête* (1505-1506) de Giorgione, le tableau dantesque de Palma l'Ancien et enfin l'œuvre de Carlevarijs donnent à voir des nuages de type stratus, aux bords effilés. Enfin, seul le *Saint Sébastien* (1480) de Liberale arbore les nuages- en forme de plumes appelés cirrus.

La couleur est le marqueur le plus spectaculaire des nuages de peste. Leur tonalité sombre les distingue des autres nuages, en fond de paysage, comme repoussés vers l'horizon par les nuages miasmatiques qui « avancent » vers le spectateur. Cette illusion perspective rehausse la puissance visuelle de la couleur connotée négativement et confirme son caractère

³⁵ Pour une analyse de la pensée de Ruskin sur les nuages, voir Damisch, « Le service des nuages » dans *Théorie du nuage* (1972 : 253-272)

maléfique. Pour autant, les nuages, sont rarement complètement noirs. Ceux du retable du Tintoret à la noirceur très soutenue, sont modelés par des rehauts de gris (Figure 40).



Figure 39 - Tintoret, *La Vierge et l'Enfant, avec saint Côme et saint Damien* (détail), 1580-86, 341 x 251 cm, Gallerie dell'Academia, Venise.

Dans la plupart des cas, le ton sombre du nuage est constitué d'une superposition de couches colorées et d'une juxtaposition de nuances bleues, grises, jaunes et brun verdâtre, évoquant un air méphitique et, par glissement synesthésique et sémantique, une odeur répugnante. Détail de la Figure 1 en Figure 40.



Figure 40 - Jacopo Bassano, *Saint Sébastien et saint Roch, ([verso] La Madone de la Miséricorde avec saint Antoine de Padoue et saint Jean Baptiste)*, ca. 1551, huile sur toile, 104 x 76,2 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, New York.

Enfin la taille des nuages signale par son ampleur la gravité et l'imminence de la menace. Encore ici le retable du Tintoret est éloquent. L'espace occupé par la colonne de nuages noirs et son élan vertical en font littéralement un « personnage » du tableau au même titre que les saints et la Vierge. Dans *La Tempête* de Giorgione, les nuages sombres zébrés d'éclairs occupent près de 40% de l'image. Les nuages accrochent moins le regard que les figures humaines mais leur importance spatiale est prise en compte dans l'évaluation consciente et inconsciente que le cerveau fait de l'image. Les peintres du XVI^e siècle ont utilisé profusément cet artifice dans leurs représentations visionnaires.

Confrontés à notre échantillon d'images, nos trois critères permettent d'analyser le nuage sombre et d'en classifier la représentation particulière au sein d'un ensemble de représentations possibles répondant à la fonction de métaphore de la peste que l'artiste lui a assignée. Nous concluons donc qu'ils ont démontré leur utilité comme déterminants dans l'élaboration d'une typologie des nuages de peste.

Voici ce que révèle notre essai de typologie :

Les nuages de peste, soumis nos critères d'évaluation, ne présentent pas tous les mêmes caractéristiques. Leur forme, leurs couleurs et leur taille peuvent varier mais ils partagent toujours au moins un caractère relié à la théorie de l'air contaminé par les miasmes nauséabonds et maléfiques de la peste. La pestilence des odeurs se traduit picturalement par des couleurs sombres et assimilables à un cloaque répugnant. Les formes massives des cumulus ou tentaculaires des stratus devenaient menaçantes surtout quand elles envahissaient l'espace du tableau. Les artistes ont su trouver une correspondance formelle et chromatique aux aspects terrifiants de la peste que les populations ne connaissaient que trop bien. Les nuages de peste étaient des métaphores du fléau faisant appel aux sens, plus précisément aux expériences sensorielles traumatisantes vécues par les personnes confrontées à la maladie. Ce pouvoir d'évocation constituait un message puissant qui renforçait la fonction votive symbolique de la *sacra conversazione* ou de la vision représentée.

CONCLUSION

Notre investigation du nuage sombre permet de le considérer bien au-delà d'un élément banal de fond de tableau. Il sert de support aux personnages sacrés, articule la composition et occupe même parfois une large part du tableau. Dans une image, les figures humaines captent immédiatement l'attention. Le spectateur est culturellement conditionné à « lire » l'histoire visuelle offerte et dont les personnages sont les protagonistes. Moins remarqué, le nuage investit le champ de la perception par des voies moins rationnelles et plus sensorielles, à la limite de la conscience. Par essence sans contour stable et de forme sans cesse changeante, le nuage permet de donner à voir le fugace, l'indéterminé, l'incontrôlable voire l'imaginaire.

Défini surtout par la couleur, la lumière et l'ombre, le nuage ne pouvait qu'attirer les peintres vénitiens comme figure peinte. Il leur permettait d'explorer toute la versatilité du médium à l'huile pour démontrer que « l'image représentait à la fois les lois de la perception et une idée originale » (Belting 1998 : 636). Au sein des tableaux de peste, le nuage sombre offrait à l'artiste une possibilité d'émancipation des règles et d'invention plastique que la représentation des personnages archétypaux, requis par le commanditaire, ne lui fournissait pas. Artistes et spectateurs partagèrent cette nouvelle conception de l'image selon Belting (1998 : 637) : « Elle devint un objet de réflexion au moment où elle incitait le spectateur à ne plus considérer le sujet de façon littérale, mais à y chercher surtout l'idée artistique de l'œuvre ».

Les nuages sombres servirent aussi, selon notre étude, à représenter, au sein d'œuvres religieuses, les théories humanistes sur la peste. Tirées des textes antiques, ces théories décrivaient un monde soumis aux influences des astres, et une humanité aux humeurs modulées par les planètes. Lorsque la peste réapparut en 1347, les Européens avaient oublié la première pandémie, celle de Justinien, survenue de 541 à 767. L'intérêt accru pour les textes d'Aristote, d'Hippocrate, de Galien et de Platon ainsi que la redécouverte de Lucrèce stimulèrent les élites dans leurs efforts d'élucidation des causes du désastre qui décimait les populations. La théorie de l'aria solidifia la conception de la peste comme maladie de l'air, et s'arrimait bien avec la notion de contagion qui découla de l'observation des malades.

Même si elle reposait sur des bases entièrement fausses, la théorie de l'air contaminé était cohérente et impossible à réfuter ; le microscope qui permit de découvrir les micro-organismes, n'était pas encore inventé.

L'air est invisible, mais l'air contaminé est chargé de miasmes méphitiques que l'on peut donner à voir par la couleur. Oui, la puanteur se « voit ». Cela s'explique par le fait que les sociétés humaines partagent un corpus cognitif codifié qui évolue dans le temps. Certaines de ces connaissances découlent de l'expérience et sont à la fois plus anciennes et plus prégnantes que les savoirs théoriques. Les mauvaises odeurs sont associées à certains phénomènes reconnus par sapiens depuis son apparition. La putréfaction est la quintessence de l'odeur nauséabonde. Le cerveau l'associe aux couleurs de la chair en décomposition depuis des milliers d'années. Noir bleuâtre, jaune verdâtre, brun grisâtre ne sont jamais des nuances perçues comme pouvant être délicatement parfumées et agréables comme le rose tendre et le bleu doux. Ces couleurs sont connotées négativement parce qu'elles sont associées à un savoir très ancien, acquis par nos sens. Elles donnaient au peintre de la Renaissance un outil puissant dans sa représentation de la menace de la peste. Ces nuages étaient certes rattachés à une théorie et ils parlaient à l'intellect des fidèles recueillis devant le tableau mais ils agissaient aussi par le truchement d'une association immémoriale avec la mort par l'aspect visuel et l'odeur de décomposition qui la caractérisent.

Notre recherche s'est intéressée à la théorisation de la fonction du nuage chez différents penseurs. Ces théories ont permis d'éclairer la présence des nuages sombres dans la multiplication des images à la Renaissance, de les reconnaître comme point de contact entre le visible et l'invisible, entre la représentation plastique et le texte.

Enfin nous avons examinés des tableaux de peste vénitiens et y avons retrouvé des nuages sombres qui actualisaient toutes les fonctions du nuage de peste, tant intellectuelles que sensorielles. Dans la figure de nuage sombre, toutes les couches sémantiques de la culture renaissante se sédimentaient dans une métaphore peinte de la peste.

Ce mémoire a exploré les dimensions iconographiques et les fonctions théoriques du « nuage sombre » retrouvés dans les images de peste. Une exposition de la situation de Venise

aux prises avec le fléau s'est avérée essentielle pour comprendre l'atmosphère de terreur, réitérée à chaque épisode, dans laquelle vivaient les autorités et la population. Cela montre dans quel contexte difficile les artistes créèrent les œuvres dédiées à la peste, cette maladie qui emporta plusieurs d'entre eux. L'étude de tableaux peints à Venise de la fin du XVe siècle à la fin du XVIe siècle nous a permis d'en évaluer les nuages sombres et de les analyser du point de vue iconographique, théorique et plastique. Le séjour de recherche, prévu à Venise à l'automne 2020 et annulé à cause de la pandémie, nous aurait probablement permis de découvrir d'autres exemples de nuages sombres. Par un vrai travail sur le terrain, il y a donc possibilité d'élargir le corpus étudié afin de mieux saisir la variabilité de l'expression picturale du sujet et favoriser ainsi une démarche herméneutique approfondie.

Le sujet des nuages sombres comme métaphore de la peste était peu étudié avant ce mémoire. Notre travail vient enrichir les connaissances à ce sujet et élargir le champ de perception de cet objet polysémique. D'autres projets de recherche viendront, nous l'espérons, explorer les diverses facettes de ce sujet fascinant. D'un point de vue culturel, scientifique et artistique, le nuage sombre, et sa relation avec la peste, n'a pas révélé tous ses secrets. Vivement un vaccin pour nous protéger de la COVID-19 et permettre aux chercheurs de se rendre à Venise !

BIBLIOGRAPHIE

Alberti, Leon Battista. *La pittura*. In Vinegia : Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.

Antonio Niero. « I templi dl Redentore e della Salute : motivazioni teologiche. Catalogo La Pietà e I suoi Templi. Catalogo Oselle e medaglie Votive. Catalogo Il tesoro di S. Rocco. » Dans *Venezia e la peste. 1348-1797*, 294-329. Comune di Venezia Assessorato alla Cultura e Belle Arti. Marsilio Editori, 1979.

Arasse, Daniel. *Histoires de peinture*. Folio essais, Paris : Gallimard, 2004.

———. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.

Audoin-Rouzeau, Frédérique. *Les chemins de la peste : Le rat, la puce et l'homme*. Texto, Paris : Tallandier, 2007.

Auerbach, Erich. *Figura*. Paris : Belin, 1993.

Alexander, Bailey, Gauvin, Jones, Pamela J. « Catalogue de l'exposition *Hope and Healing : Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800* », Worcester Art Museum, 3 avril - 25 septembre 2005. Dans *Hope and Healing Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, 177-251. Massachussets : Clark University, College of the Holy Cross, Worcester Art Museum, 2005.

Barker, Sheila. « Poussin, Plague, and Early Modern Medicine ». *The Art Bulletin* 86, n° 4 (1^{er} décembre 2004) : 659-89. <https://doi.org/10.1080/00043079.2004.10786215>.

Belting, Hans. *Image et culte : Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris : Les Éditions du cerf, 1998.

Bernier, Silvie. « La peste en Europe et la peinture italienne : relecture du *Supplice de Marsyas* de Titien ». *Cahiers d'études italiennes*, n°31 (6 octobre 2020). <https://doi.org/10.4000/cei.7431>. Consulté le 19 octobre 2020.

Biraben, J. N. *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*. Vol. I, Tome II, Paris : Mouton, 1976.

Boeckl, Christine M. *Images of Plague and Pestilence Iconography and Iconology*. Sixteenth Century Essays & Studies, Vol. LIII, Kirksville, Missouri : Truman State University Press, 2000.

Bos, A. P. *The Soul and Its Instrumental Body : A Reinterpretation of Aristotle's Philosophy of Living Nature*. BRILL, 2003.

- Bovet, Daniel. *Une chimie qui guérit : histoire de la découverte des sulfamides*. Médecine et sociétés, Payot 13, Paris : Payot, 1988.
- Brossollet, Jacqueline et Henri Mollaret. *Pourquoi la peste ? Le rat, la puce et le bubon*. Découvertes 226, Paris : Gallimard, 1994.
- Brunon, Hervé. « Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie à la Renaissance ». Dans *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, n°5 : 357-83, Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Paris-Rome : Somogy, 2006.
- Buccheri, Alessandra. *The Spectacle of Clouds, 1439-1650 : Italian Art and Theatre*, Routledge, 2017.
- Cabassi, Nicoletta. « Alessandro Benedetti e Federik Grisogono : Testimoni Della Peste / Alessandro Benedetti i Federik Grisogono: Svjedoci Kuge ». Dans *Miscellanea Hadriatica et Mediterranea*, n°1 (1 décembre 2013) : 77-105, <https://doi.org/10.15291/misc.582>.
- Campbell, Stephen J. « Giorgione's *Tempest*, Studiolo Culture, and the Renaissance Lucretius ». *Renaissance Quarterly* 56, n°2 (2003) : 299-332. <https://doi.org/10.2307/1261849>.
- . « Naturalism and the Venetian Poesia. Grafting, Metaphor, and Embodiement in Giogione, Titian, and the Campagnols ». Dans *Subject as aporia in Early Modern Art*, 115-42, Farnham : Ashgate, 2010.
- . « Titian's Flaying of Marsyas: Tresholds of the Human and the Limits of Painting ». Dans *Renaissance Posthumanism*, 64-98, New-York : Fordham University, 2016.
- Chambers, David, S. Punllan, Brian et Jennifer Fletcheran. *Venice; a documentary history, 1450-1630*. Oxford : Blackwell, 1992.
- Chantoury-Lacombe, Florence. « L'image methexis ». Dans *Peindre les maux : arts visuels et pathologie, XIVE-XVIIe siècle*, 139-82, Paris : Hermann, 2010.
- Chastel, André. « L'Aria : Théorie du milieu à la Renaissance ». Dans *Fables, formes, figures*, Vol. I : 393-405, Champs. Paris : Flammarion, 1978.
- Christine M. Boeckl. « The Sixteenth-Century Renaissance (1500-1600) ». Dans *Images of Plague and Pestilence*, 91-137, Truman State University, s. d.
- Classen, Albrecht. *Bodily and Spiritual Hygiene in Medieval and Early Modern Literature : Explorations of Textual Presentations of Filth and Water*. Walter de Gruyter, GmbH & Co K, 2017.

- Contarini, Gasparo. *Della republica et magistrati di Venetia : libri V.*, Nicolo Pezzana, 1678.
- Damisch, Hubert. *Théorie du nuage : Pour une histoire de la peinture*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- Didi-Huberman, Georges. « The Imaginary : Remarks on the Air of the Quattrocento ». *Journal of Visual Culture* 2, n°3 (2003) : 275-89.
- Drancourt, Michel, Linda Houhamdi et Didier Raoult. « Yersinia Pestis as a Telluric, Human Ectoparasite-Borne Organism ». *The Lancet Infectious Diseases* 6, n°4 (1 avril 2006) : 234-41, [https://doi.org/10.1016/S1473-3099\(06\)70438-8](https://doi.org/10.1016/S1473-3099(06)70438-8).
- Dubus, Pascale. « Histoire, paysage, orage. Au détour d'un paesetto de Giorgione ». Dans *Le Paysage et ses grilles*, 156-63, Paris, 1996.
- Smith Pamela, H. Meyers, Amy R. W. et Cook Harold J. *Ways of Making and Knowing : The Material Culture of Empirical Knowledge*. New York : Bard Graduate Center, 2014.
- Egmond, Florike et Robert Zwijnenberg. *Bodily Extremities: Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*. Routledge, 2017, <https://doi.org/10.4324/9781315261447>.
- Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Los Angeles et Londres : University of California Press, 1994.
- Fossaluzza, Giogio. « Catalogo dei dipinti e delle incisioni ». Dans *Un Cinquecento inquieto da Cima da Conegliano al rogo di Ricardo Perucolo Catalogue de l'exposition tenue à Conegliano*, 1^{er} mars au 8 juin 2014, 95-215, Venise : Marsilio Editori, 2014.
- Gaudart, J., M. Ghassani, J. Mintsa, M. Rachdi, J. Waku, et J. Demongeot. « Demography and Diffusion in Epidemics : Malaria and Black Death Spread ». Dans *Acta Biotheoretica* 58, n° 2 (1 septembre 2010) : 277-30, <https://doi.org/10.1007/s10441-010-9103-z>.
- Goffen, Rona. *Piety and Patronage in Renaissance Venice- Bellini, Titian and the Franciscans*. Massachussets : Yale University Press, 1986.
- Gohau, Gabriel. « Le mythe de l'éternel recommencement ». *Études sur la mort* ¹²⁴, n° 2 (2003) : 121-30.
- Guastini, Daniele. « Transfiguration, figure, figurabilité chez Louis Marin ». *La part de l'oeil, Dossier Forces de figures - Le travail de la figurabilité entre texte et image*, n° 31 (2017) : 63-67.

- Guiderdoni, Agnès. « La figure réinventée au début de la période moderne ». *Réforme Humanisme Renaissance*, n° 77 (2013) : 17-30.
- . « La théorie de la représentation chez Louis Marin : Entre texte et image, de la visualité à la figurabilité ». *Early Modern French Studies* 38, n° 1 (2016) : 74-38, <https://doi.org/10.1080/20563035.2016.1181431>.
- Guidoni, Enrico. *Giorgione e la peste. La venere di Dresda*. Roma : Edizioni Librerie Dedalo, 1996.
- Hamann, Jean. « RECHERCHE COVID-19 : Pourquoi il est essentiel de connaître l'origine du coronavirus », Québec, *ULaval Nouvelles*, 11 mai 2020.
- Helen S. Ettliger. « The Iconography of the Columns in Titian's Pesaro Altarpiece ». *The Art Bulletin*, Vol. 61, n°1 (mars 1979) : 59-67.
- Henderson, John. *Florence under Siege: Surviving the Plague in an Early Modern City*, 2019.
- Herlihy, David, et Samuel Kline Cohn. *The black death and the transformation of the west*. Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- Hills, Paul. « Interpreting Renaissance Colour ». Dans *The Italian Renaissance in the Twentieth Century* 24, l Forence: Olschki, 2002.
- . *La couleur à Venise : Marbre, mosaïque, peinture et verrerie, 1250-1550*. Paris : Citadelles & Mazenod, 1999.
- Hopkins, Andrew. « Combatting the Plague : Devotional Paintings, Architectural Programs, and Votive Processions in Early Modern Venice. *Hope and Healing. Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*. 138-139. Massachussets : Worcester Art Museum, 2005.
- Houhamdi, Linda, Hubert Lepidi, Michel Drancourt et Didier Raoult. « Experimental Model to Evaluate the Human Body Louse as a Vector of Plague ». *The Journal of Infectious Diseases* 194, n°11 (1^{er} décembre 2006) : 1589-96, <https://doi.org/10.1086/508995>.
- Hufthammer, Anne Karin et Lars Walløe. « Rats cannot have been intermediate hosts for *Yersinia pestis* during medieval plague epidemics in Northern Europe ». *Journal of Archaeological Science* 40, n° 4 (1 avril 2013) : 1752-59, <https://doi.org/10.1016/j.jas.2012.12.007>.

- Kacki, Sacha. « Influence de l'état sanitaire des populations anciennes sur la mortalité en temps de peste : contribution à la paléoépidémiologie », Thèse, Bordeaux, 2016, <http://www.theses.fr/2016BORD0058>.
- Kammerer, Elsa. « Jean de Vauzelles dans le creuset lyonnais. » *L'information littéraire*, Vol. 58, n°2 (2006) : 32-37.
- Klebs, Arnold C. et Jean Jasme. *Remèdes contre la peste : fac-similés, notes et liste bibliographique des incunables sur la peste*. Genève : Slatkine, 1978.
- Kowalski, Todd J. et William A. Agger. « Art Supports New Plague Science ». *Clinical Infectious Diseases* 48, n°1 (2009) : 137-38.
- Lachapelle, Judith. « À la recherche du patient zéro ». *La Presse+*, 15 novembre 2020, section Science.
- Longo, Sara. « Figurer l'infigurable comme infigurable. Quelques réflexions sur la trajectoire de la colombe du Saint Esprit dans les Annonciations italiennes au temps de l'invention de la perspective ». *La Part de l'œil, Dossier Forces de figures - Le travail de la figurabilité entre texte et image*, n°31 (2017) : 75-82.
- Lotter, Giampaolo. « L'organizzazione sanitaria a Venezia ». Dans *Venezia e la Peste 1348-1797*, 99-103, Venise : Marsilio Editori, 1979.
- Mansion, Auguste. « G. Verbeke : L'évolution de la doctrine du *Pneuma* du stoïcisme à saint Augustin. Étude philosophique ». *Revue Philosophique de Louvain* 44, n°1 (1946) : 135-39.
- Marin, Louis. *Détruire la peinture*. Champs, Paris : Flammarion, 1977.
- Marr, Alexander. « Knowing Images ». *Renaissance Quarterly*, n°69 (2016) : 1000-1013.
- Marshall, Louise. « A Plague Saint for Venice : Tintoretto at the Chiesa Di San Rocco ». *Artibus et Historiae* 33, n°66 (2012) : 153-87.
- . « Manipulating the Sacred : Image and Plague in Renaissance Italy ». *Renaissance Quarterly* 47, n°3 (1994): 485-532, <https://doi.org/10.2307/2863019>.
- Marshall, Louise. « *Waiting on the Will of the Lord* » : *The Imagery of the Plague*. Philadelphie : Pennsylvania University Press, 1989.
- Mason Renaldi, Stefania. « Catalogo Le immagini della peste ». Dans *Venezia e la peste 1348-1797*, 225-87, Venise : Marsilio Editori, 1979.

- Mason Rinaldi, Stefania. « Le immagini della peste - Catalogue de l'exposition *Venezia e la Peste*, Venise, décembre 1979 à mai 1980 ». Dans *Venezia e la peste 1348-1797*, 209-87, Comune di Venezia Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Marsilio Editori, 1979.
- Mauro, Lucco. « Le immagini della peste, Catalogue de l'exposition *Venezia e la Peste*, Venise, décembre 1979 à mai 1980 ». Dans *Venezia e la peste 1348-1797*, 250--51, Marsilio Editori, 1979.
- Meier Reeds, Karen. « Renaissance, Humanism and Botany ». *Annal of Science* 33, (1976) : 520.
- Meiss, Millard. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, New-Jersey : Princeton University Press, 1951.
- Metzger, Alexis. « Art et science des nuages au Siècle d'or hollandais ». *Géographie et cultures*, n°85 (1^{er} avril 2013) : 87-109, <https://doi.org/10.4000/gc.2769>.
- Michel Signoli. *La peste noire*. Coll. *Que sais-je?*, Presses Universitaires de France, 2018.
- Mormando, Franco. « Introduction : Response to the Plague in Early Modern Italy : What does the Primary Sources, Printed and Painted, Reveal ». Dans *Hope and Healing : Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, 64. Massachussets : Worcester Art Museum, 2005.
- Mueller, Reinhold C. « Peste e demografia. Medioevo e Rinascimento ». Dans *Venezia e la peste 1348-1797*, 93-97, Comune di Venezia Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Marsilio Editori, 1979.
- Niero, Antonio. « Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste ». Dans *Venezia e la Peste 1348-1797*, 287-94, Marsilio Editori, 1979.
- Nova, Alessandro. *The Book of the Wind The Representation of the Invisible*. Montréal & Kingston : Mc Gill-Queen's University Press, 2011.
- Nygren, Christopher. « Titian's Miracles : Artistry and Efficacy Between the San Rocco Christ and the Accademia Pietà ». *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Vol. LVIL, n° 3 (2015) : 321-349.
- Ogilvie, Brian W. *The Science of Describing : Natural History in Renaissance Europe*. Chicago : University of Chicago Press, 2006.
- Palmer, Richard J. « L'azione della Repubblica di Venezia nel controllo della peste. Lo sviluppo della politica governativa ». Dans *Venezia e la peste 1348-1797*, 103-10, Venise : Marsilio Editori, 1979.

- Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Art*. Chicago : University of Chicago Press, [1955], 1982.
- Paul, Benjamin. *Nuns and Reform Art in Early Modern Venice. The Architecture of Santi Cosma e Damiano from Tintoretto to Tiepolo*. Abingdon-on -Thames (Angleterre : Routledge, 2016.
- Pigeaud, Jackie. *Nues, nuées, nuages : XIVe Siècle*. Interférences, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Preto, Paolo. « Peste e demografia ». Dans *Venezia e la Peste 1348-1797*, 92-99, Venise : Marsilio Editori, 1979.
- . *Peste e società a Venezia (1576)*. Vincenza : Neri Pozza, 1978.
- Rodenwaldt, E. *Pest in Venedig 1575–1577 : Ein Beitrag Zur Frage Der Infektkette Bei Den Pestepidemien West-Europas*. Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. K, 2013 [1953].
- Rosand, David. « Titian and the Eloquence of the Brush. *Artibus et Historiae*, Vol.2 No 3. (1981) : 85-96.
- . *Titien « l'art plus fort que la nature »*. Paris : Gallimard, 1993.
- . « Titian's Light as Form and Symbol ». *The Art Bulletin*, Vol. 57, n°1 (mars 1975) : 58-64.
- Ruskin, John. « Part VII. Of Cloud Beauty ». Dans *Modern Painters*, Vol. V, Londres : Elibron Classics, 2005.
- Schmid, Boris V., Ulf Büntgen, W. Ryan Easterday, Christian Ginzler, Lars Walløe, Barbara Bramanti et Nils Chr. Stenseth. « Climate-Driven Introduction of the Black Death and Successive Plague Reintroductions into Europe ». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 112, n°10 (10 mars 2015) : 3020-25, <https://doi.org/10.1073/pnas.1412887112>.
- Schröter, Elisabeth. « Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild? ». *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, n°1 (1987) : 47-87, <https://doi.org/10.2307/1482349>.
- Seznec, Jean. *The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New-Jersey : Princeton University Press, 1981.
- Silva, Matheus Alves Duarte. « Compétition, controverses et cultures de microbes : le développement du sérum antipesteux entre Paris et l'Inde (1894-1899) ». *Revue d'histoire des sciences* Tome 71, n°1 (28 juin 2018) : 49-77.

- Simon, Paul-Louis. « La propagation de la peste. » *Annales de l'Institut Pasteur*, n°12 (1898) : 625-87.
- Smith, Pamela. « Art, Science and Visual Culture in Early Modern Europe ». The University of Chicago Press, *History of Science Society Focus* 97, n°1 (mars 2006) : 83-100.
- Stevens Crawshaw et Jane L. Stevens. *Plague Hospitals: Public Health for the City in Early Modern Venice*. Ashgate, 2012.
- Tait, Hugh. *The Golden Age of Venetian Glass. Catalogue d'exposition British Museum, 1979*. Londres : British Museum Publications, 1979.
- Terry-Fritsch, Allie. *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*. Routledge, 2017.
- Thornton, Dora. *The Scholar in His Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1997.
- Toubert, Pierre. « La peste noire (1348), entre Histoire et biologie moléculaire ». *Journal des Savants* 1, n°1 (2016) : 17-31.
- Trexler Richard et Richard C. *Public Life in Renaissance Florence*. Cornell University Press, 1980.
- Vouilloux, Bernard. « Représenter et figurer ». Dans *La part de l'œil, Dossier Forces de figures - Le travail de la figurabilité entre texte et image*, n°31 (juillet 2017) : 21-31.
- Wheeler, Jo. « Stench in Sixteenth-Century Venice ». Dans *The City and the Senses*, 16 mars 2016, <https://doi.org/10.4324/9781315614731-8>.
- Wong, Gary, Yu-Hai Bi, Qi-Hui Wang, Xin-Wen Chen, Zhi-Gang Zhang et Yong-Gang Yao. « Zoonotic Origins of Human Coronavirus 2019 (HCoV-19 / SARS-CoV-2) : Why Is This Work Important? ». *Zoological Research* 41, n°3 (18 mai 2020) : 213-19, <https://doi.org/10.24272/j.issn.2095-8137.2020.031>.
- Wulff, Winifred. « Tract on the Plague ». *Ériu* 10 (1926) : 143-54.
- Zitelli, Andreina et Richard J. Palmer. « Le teorie mediche sulla peste et il contesto veneziano ». Dans *Venezia e la Peste 1348-1797*, 21-70, Marsilio Editori, 1979.
- Zöllner, Frank. « Ogni Pittore Dipinge Se. Leonardo Da Vinci and "Automimesis" ». Dans *Der Künstler über sich in seinem Werk*, ed. Matthias Winner, 137-60. Weinheim: VCH, 1992.

Zylberman, Patrick. « Quand la peste faisait trembler le monde », Dans *Le Monde - La Vie*, hors-série (2017) : 26-27.