

L'iconographie de la peste de Marseille *ou la longue mémoire d'une catastrophe* Régis Bertrand (TELEMME) 1992

in **Images de la Provence**. Les représentations iconographiques de la fin du M-A au milieu du XXe siècle, PUP
<http://presses-universitaires.univ-amu.fr/images-provence>

version graphique

<http://recueil.mms-h.univ-aix.fr/htmlbertrand/winbertrand.html>

La peste de 1720 est apparemment l'épisode de l'histoire de Marseille qui a fait naître le plus grand nombre de représentations peintes, gravées ou sculptées et sans doute le plus d'ouvrages de toute sorte, du récit fait par des témoins à des romans historiques très récents 1

Cette double prolifération de l'image et du texte paraît d'emblée remarquable. Contrairement en effet aux affirmations de nombre d'historiens, il semble difficile de considérer la peste de 1720 comme le seul, voire le principal événement tragique de l'histoire marseillaise. Les deux catastrophes majeures qu'a connues Marseille sont vraisemblablement le sac de la ville par les Aragonnais en 1423 et la seconde guerre mondiale.

Nombre d'ouvrages affirment certes que la peste de 1720 fut une épidémie sans équivalent avec les précédentes mais cette assertion me paraît assez imparfaitement démontrée 2

J'avancerai plutôt l'hypothèse que tout événement étant, on le sait, très largement construit et interprété par les textes et les images, c'est cette documentation exceptionnelle qui pourrait avoir accrédité l'idée de l'exceptionnelle gravité de la peste, sans pour autant en servir de preuve. Elle est simplement un indice de l'importance considérable que ses contemporains puis les générations suivantes lui ont accordée. L'on ne saurait en effet se borner à considérer l'iconographie que la peste a inspirée pendant près de deux siècles comme le reflet plus ou moins fidèle de celle-ci et je voudrais montrer ici qu'elle est plutôt l'écho des représentations successives que chaque génération s'en est faites presque jusqu'à aujourd'hui.

Une dizaine d'œuvres semblent immédiatement réalisées après l'événement. Trois toiles de Michel Serre; quatre gravures de Jacques Rigaud, un ex-voto de François Arnaud pour le second monastère de la Visitation de Marseille, une toile de Jean-François de Troy ; enfin une esquisse non signée du Musée de Rouen, attribuée à Dandré-Bardon et qui pourrait dans ce cas avoir été peinte par ce dernier dans l'atelier de De Troy. Cette dernière oeuvre reste très mal documentée et je ne la prendrai pas en compte ici. On sait que Michel Serre était commissaire du quartier de Saint-Ferréol pendant la peste, où il eut une attitude courageuse ; il s'agit donc d'un témoin direct. Il est possible que J. Rigaud ait été alors présent à Marseille ; du moins ses gravures auraient été selon leur légende "dessinées sur le lieu pendant la peste arrivée en 1720". De Troy n'est pas en revanche témoin de l'événement.

Marseille, la peste de 1720 : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Peste_de_Marseille_\(1720\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Peste_de_Marseille_(1720))

Michel Serre, La vue de l'Hôtel de ville - MBA Marseille

La vue du Cours pendant la peste - MBA Marseille

Scène de la peste de 1720 à la Tourette (chevalier Roze Marseille) - musée Atger Montpellier

Gravures de Rigaud (1680-1754) : le Cours, l'Hôtel de ville

Gravure de Dominique Magaud (1817-1899) représentant le chevalier Roze avec les échevins

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Great_Plague_of_Marseille

Un artiste qui souhaitait représenter la peste marseillaise avait surtout besoin de vues assez précises de la ville pour servir de décor à ses scènes de genre. De Troy a ainsi pu faire prendre des croquis du paysage où se situe son tableau. De surcroît, les peintres disposaient d'une littérature narrative publiée sitôt après la fin du fléau, ainsi les récits du docteur Bertrand ou de Pichatty de Croissainte. Rappelons d'ailleurs que

la représentation de la calamité est un thème pictural noble (peste d'Athènes, d'Ashod, de Phrygie, de Milan), et que les dessins de corps contorsionnés sont un des exercices de l'anatomie académique

Deux groupes s'isolent très nettement par leur thème et leur postérité. D'abord, deux toiles de M. Serre, La vue de l'hôtel de ville et La vue du Cours pendant la peste, décrites dès 1723 dans le Mercure de France et montrées à cette date à la foire Saint-Germain. L'on doit les rapprocher des quatre gravures de J. Rigaud, deux représentant le Cours et deux l'Hôtel de ville, avec des variantes dans le détail des scènes; donc les mêmes sites que les toiles de Serre, sans que l'on puisse les considérer avec certitude comme une libre interprétation des toiles de ce dernier, les différences étant fort nombreuses dans la représentation du décor bâti.

Un second groupe d'oeuvres illustre l'action du chevalier Roze à la Tourette : la troisième toile de M. Serre, le tableau de De Troy, peint en 1725 et gravé en 1727 par Thomassin, et l'esquisse anonyme du Musée de Rouen. A la différence des précédentes, ces oeuvres semblent correspondre à des commandes privées, peut-être du chevalier Roze et de son frère; seul le tableau de De Troy a été diffusé par la gravure (Thomassin, 1727 et graveurs du XIXe siècle); les deux autres n'ont été découverts et publiés qu'assez récemment.

La peste a fait naître à travers ces oeuvres une iconographie originale de la ville, qui va s'imposer pendant au moins une génération. Marseille avait jusqu'ici fait l'objet de gravures qui représentaient la ville dans sa globalité, vue depuis les hauteurs environnantes. Un type plus rare de gravures, celles d'I. Silvestre, avait choisi d'isoler un petit nombre de monuments, Saint-Victor, la Major, la porte Réale. M. Serre et Rigaud lancent deux images nouvelles: le quai du port devant l'Hôtel de ville et surtout la perspective du Cours. La peste est bien décrite par ses ravages en site urbain, mais non dans la vieille ville: ce sont deux aspects prestigieux de la cité que ces artistes imposent, les deux réalisations architecturales majeures de la génération précédente, l'arsenal excepté : le message est bien le triomphe momentané de la barbarie au coeur de l'urbanité, le retour d'un fléau d'un autre âge dans le décor de la modernité urbaine de l'âge baroque, le désordre de la mort dans une architecture ordonnancée symbole de la vitalité de la cité.

Aussi doit-on souligner un second trait : l'oeuvre de Serre et Rigaud et dans une moindre mesure celle de De Troy décrivent avec réalisme les méfaits de la peste par des amoncellements de cadavres raidis. Tous trois montrent de façon panoramique de larges portions du paysage urbain jonché d'agonisants et surtout de cadavres qui se comptent par plusieurs dizaines, chiffre qui ne sera plus atteint par les oeuvres postérieures. La description est la plus ample et la plus variée chez Michel Serre qui est justement un témoin privilégié de la peste et semble bien traduire l'émotion visuelle qu'il a ressentie

Non moins remarquable est le moment où se situent ces oeuvres et qui semble en fait la transition entre deux périodes : celle où l'épidémie atteignant son paroxysme les mourants et les morts s'amoncellent dans les espaces publics et le temps où la peste commence de décroître et où des mesures sont prises pour assainir la ville et en particulier résorber le retard pris dans les inhumations : il y a là un raccourci chronologique qui montre simultanément l'ampleur de la catastrophe et la lutte des détenteurs de l'autorité pour contrôler à nouveau la situation. L'on voit dans les oeuvres de Serre et Rigaud, en particulier au premier plan, s'activer des personnages qui ne sont visiblement pas pestiférés.

Un ordre relatif semble subsister à travers le chaos et l'on retient le passage d'un corps de garde parmi les cadavres, la présence sur la toile de l'Hôtel de ville de nombre de gens du bel air, parmi lesquels un gentilhomme à cheval qui semble bien le chevalier Roze ; Mgr de Belsunce apparaît sur les deux toiles, ainsi que sur les gravures de Rigaud. Le tableau de Serre qui décrit le Cours présente d'ailleurs en un coin inférieur une légende qui fournit l'identification des principaux notables représentés.

le fait est encore plus évident dans le second groupe de représentations contemporaines de l'événement, la troisième toile de M. Serre et celle peinte par De Troy qui mettent en scène le chevalier Roze à la Tourette : l'accent est mis davantage encore sur sa désinfection et la liquidation des traces du fléau. Il s'agit d'un retour à l'ordre au moyen d'un déblaiement héroïque où les qualités humaines sont en passe de l'emporter sur le fléau. A noter d'ailleurs que les véritables héros auxquels ces oeuvres rendent

implicitement hommage mais que la postérité oubliera ou refusera de célébrer sont les nombreux galériens qui charrient les corps et les soulèvent pour les hisser sur des chariots et dont la plupart ne survécurent pas.

L'ex-voto d'Arnaud excepté, deux œuvres seulement suggèrent que la peste pourrait être une punition divine: une des représentations du Cours par Rigaud montre trois anges brandissant des verges parmi les nuées; dans la toile de De Troy deux anges armés de verges planent dans un ciel d'orage. Ce thème devant lequel Rigaud paraît hésiter et qui est absent chez Serre sera sans grande postérité iconographique, si l'on excepte un des bas-reliefs latéraux de la statue de Mgr de Belsunce par Ramus (1852) où l'ange de la mort rengaine son glaive devant le Sacré-Cœur.

Les gravures de Rigaud sont à l'origine d'un nombre important d'autres gravures et en particulier des vues d'optique dont les légendes laissent penser que certaines sont d'origine étrangère. Il reste cependant très difficile de les dater ³

La tentation est grande de considérer que plus l'on s'éloigne de l'événement et plus la représentation des pestiférés regresse mais sans doute faut-il ne pas y succomber: à l'évidence c'est le décor urbain et non l'anecdote qui intéresse certains graveurs soucieux de montrer une grande ville méditerranéenne et ses monuments. En effet cette iconographie semble avoir eu une double postérité: elle met en scène une catastrophe majeure du XVIII^e siècle dont le caractère sensationnel explique les nombreux démarquages des images de Rigaud ; mais Marseille est aussi une des principales cités portuaires de l'Europe et les officines d'illustrateurs disposent alors d'assez peu d'images d'elle à copier. Le tableau de De Troy semble avoir eu un succès moindre, peut-être parce qu'il représentait un paysage urbain assez peu typé et sans caractère monumental, peut-être aussi parce qu'il paraît être considéré davantage comme une oeuvre d'art représentative du grand genre de la peinture d'histoire que comme un témoignage historique de première main.

L'on retrouve une vue du Cours dans la toile tout à fait exceptionnelle de François Arnaud, également commissaire de son quartier pendant la peste, l'Ex-voto peint pour le second monastère de la Visitation de Marseille en 1721. Cette commande d'une communauté religieuse établie dans la ville nouvelle entre le Cours et le rempart combine une scène réaliste de la peste avec une double représentation de l'au-delà : celle du purgatoire où vont les pestiférés et celle des cieux où la Vierge et les saints intercèdent auprès de Dieu et du Christ. L'iconographie religieuse qui s'impose à Marseille pendant le XVIII^e siècle est beaucoup plus allusive, de façon sans doute significative du traumatisme causé par le fléau.

il est remarquable que l'initiative en revienne en partie aux intendants de la santé, dont on sait la responsabilité dans la propagation initiale de la peste de 1720 et qui semblent soucieux d'avoir sans cesse sous les yeux non pas le souvenir de l'épidémie de 1720 mais le rappel de la menace potentielle de peste : en 1790 le bâtiment de la Consigne sanitaire rassemble quatre oeuvres d'art dont trois représentent saint Roch, saint antipesteux traditionnel, la quatrième étant le bas-relief de P. Puget, Saint Charles Borromée priant pour la cessation de la peste de Milan, antérieur donc d'une génération à la peste de 1720 et acquis en voyage en 1730.

Dans l'œuvre la plus célèbre qu'ait commandée le bureau de la Santé, la toile de Louis David Saint Roch implorant la Vierge pour les pestiférés, le paysage suggéré à l'arrière-plan semble plus romain que marseillais. Au total ces oeuvres présentent un caractère fort traditionnel : l'intercession de saint Roch s'est révélée vaine en 1720 et la postérité a plutôt retenu la consécration du diocèse puis de la ville au Sacré-Coeur. L'absence de ce dernier est donc remarquable dans ces tableaux : le vœu de Mgr de Belsunce n'apparaît guère que dans une gravure de Michel restée quasiment inconnue. Marseille n'est pas encore la ville du Sacré-Coeur dans l'iconographie du XVIII^e siècle, peut-être par crainte des moqueries de jansénistes, et l'on verra que la promotion de ce thème sera tardive.

Sous le consulat et l'Empire Chardigny sculpte deux œuvres: Saint Roch pour remplacer une statue détruite à la Révolution sur le fronton de la Consigne et le Génie de santé pour la colonne commémorative de la peste (1802). Ce mémorial assez tardif, dû à l'initiative du préfet C. Delacroix, est

révéléateur de la place accordée à l'événement dans l'histoire de Marseille. Il est dédié " à l'éternelle mémoire des hommes courageux (qui) se dévouèrent pour le salut des Marseillais dans l'horrible peste de 1720", dont les noms sont énumérés sur les faces du socle. Ce monument qui n'est pas consacré aux victimes du fléau mais à ceux qui tentèrent de le combattre annonce d'emblée la glorification des "héros de la peste" qui va occuper tout le siècle.

L'on ne rencontre plus guère en effet au XIX^e siècle ces larges vues panoramiques de la ville semées de morts et de mourants qu'inspiraient au siècle précédent les œuvres de Serre et Rigaud 4 et seul le tableau de De Troy continue d'inspirer les graveurs. Les évocations de la peste se partagent, si l'on excepte une oeuvre de Magaud, entre une quinzaine de représentations de Mgr de Belsunce - des portraits, mais plus souvent l' évêque administrant les pestiférés et surtout célébrant la messe sur le Cours - et une dizaine d'œuvres qui font référence au chevalier Roze 5

L'iconographie et l'historiographie du XIX^e siècle oscillent donc entre deux héros de la peste: version religieuse, celle de Mgr de Belsunce; version profane puis laïque, celle du chevalier Roze. Dans les deux cas l' on dispose certes de leurs portraits: mais M. Serre fournissait également ceux d' autres héros de la peste, souvent cités dans les textes contemporains. En fait les biographies qui attirent l'attention sur l'évêque et le chevalier insistent fortement sur le caractère exemplaire et complémentaire de l'action de ces deux bienfaiteurs de l'humanité, l'un illustrant le courage religieux et l'autre le courage civil et tous deux le dévouement sans mesure au service de leurs semblables. Le XIX^e siècle va consacrer publiquement de tels mérites par l'érection de statues en bronze en des lieux significatifs: le Cours qui devient le cours Belsunce en 1853 pour l' évêque (statue colossale en pied) et la Tourette en 1881 pour le chevalier Roze (buste colossal). Leurs effigies (par Travaux) figurent également dans la galerie des grands hommes du département établie sur les façades de la préfecture; si l' on ajoute celle de Pierre Puget dans la cour d' honneur, il s' agit des seules statues de l' ensemble du monument qui évoquent Marseille. Le fait mérite que l' on s' y arrête: en un siècle où le culte des grands hommes est à l' honneur et où les hommes célèbres nés dans une ville sont un des symboles de cette dernière, Marseille est la ville de Puget et de Belsunce, dans une moindre mesure du chevalier Roze.

Le tableau peint sous le Second Empire par Magaud pour la galerie artistique du cercle religieux sur le thème général du "Génie civilisateur du catholicisme" illustre le "génie civil" et constitue l'exception qui confirme la règle; l'artiste y a représenté les échevins et leur secrétaire, en compagnie de l'évêque et du chevalier Roze montrant du bras la Tourette à l'arrière-plan, et ces deux derniers personnages paraissent dicter aux édiles leur conduite. L'ensemble de ces œuvres tend à imposer la même lecture de la peste: elle constitue avec le recul du temps une étape déterminante de la lutte de l'Occident pour faire reculer la mort, un moment marquant aussi dans la découverte de la solidarité humaine, et elle est désormais réinterprétée à travers le modèle des épidémies de choléra du XIX^e siècle.

L' on retrouve en effet dans l' iconographie les deux traits qui ont marqué la première épidémie cholérique : le dévouement du clergé administrant les derniers sacrements et les efforts de la municipalité, aidée par des notables, pour faire face à une augmentation rapide des décès et organiser leur inhumation et finalement vaincre l'épidémie, éventuellement avec l'aide divine. Fait significatif, la chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame du Mont présentera longtemps en pendant une toile d'Aubert sur le thème du vœu de Mgr de Belsunce et une toile de Nancy représentant Mgr de Mazenod renouvelant ce vœu lors de la première épidémie de choléra.

Néanmoins les représentations des deux héros se raréfient sous la Troisième république. La toile Le chevalier Roze aux Accoules peinte par J.-B. Duffaud en 1911 multiplie les approximations voire les erreurs mais annonce l'entrée de la peste dans l'imaginaire. La scène est pour la première fois située au coeur de la vieille ville, perçue depuis un siècle comme un site insalubre ; les silhouettes fantaisistes de pénitents qui accompagnent le chevalier Roze semblent en fait correspondre à une iconographie jusqu'alors marginale mais qui ne va cesser de prendre de l'importance : celle qui décrit le costume qu'auraient utilisé les médecins lors de la peste de 1720, symbole de la lutte de l'hygiène contre la maladie. L'oeuvre de Duffaud marque presque le chant du cygne de l'iconographie du chevalier Roze ; un

projet ultérieur de M. Barret n'aboutira pas, faute de commande publique : l'épidémie de peste est un phénomène disparu de Marseille depuis près de deux cents ans et paraît désormais une maladie exotique.

L'iconographie de Mgr de Belsunce se maintient une génération de plus grâce au culte du Sacré-Coeur qui s'est généralisé dans la catholicité au cours du XIXe siècle. La commémoration religieuse de la peste est devenue un enjeu politique sous la Troisième république à la suite du refus des municipalités anticléricales de continuer l'offrande du cierge votif lors de la messe des échevins, de l'interdiction à partir de 1878 des processions publiques, enfin du transfert en 1891 de la statue de l'évêque devant l'évêché. Sitôt après la première guerre mondiale, deux églises importantes intègrent dans leur iconographie le rappel du vœu de la peste : H. Reybaud le représente sur le tympan de l'église Saint-Martin d'Arenc mais c'est surtout le décor de l'église du Sacré-Coeur du Prado par H. Pinta qui constitue la dernière oeuvre originale consacrée au fléau. Les mosaïques de l'abside et deux vitraux offrent une évocation aseptisée de la peste, davantage suggérée par les "corbeaux" que par les pestiférés; un vitrail plagie la toile de D. Magaud. L'iconographie de la nouvelle église s'efforce très tardivement d'imposer une nouvelle image que résume le titre de l'ouvrage du jésuite Lauriol paru en 1920: "Marseille, ville du Sacré-Coeur". L'inachèvement de l'édifice suggère l'échec de cette tentative.

Le bicentenaire du fléau met ainsi pratiquement fin à l'iconographie créative de la peste 6 . Une iconographie documentaire se développe en revanche grâce à la photographie. Elle a d'abord tiré parti des gravures de Rigaud et de Thomassin d'après De Troy ; puis a imposé le thème de la lutte sanitaire. L'on connaît en effet depuis la dernière décennie du XIXe siècle l'origine et les vecteurs de la peste et l'accent est mis sur la protection de la contagion. Un mémorial d'un type tout à fait nouveau est créé dans les premières décennies du XXe siècle: les vitrines puis la salle consacrées à la peste au Musée du Vieux-Marseille. Elles font naître un dernier avatar iconographique : les instruments qui auraient été utilisés pendant la peste pour donner la communion, soigner les malades ou manipuler les cadavres et surtout le costume que les médecins auraient porté pour se préserver du risque contagieux. Ces accessoires n'apparaissent pas dans les oeuvres contemporaines de la peste ; néanmoins leur fortune est nette au XXe siècle. Ils constituent ainsi les deux seules illustrations de l'ouvrage de C. Carrière, M. Courdurié et F. Rebuffat, *Marseille ville morte*, si l'on excepte une évocation assez elliptique de la ville en frontispice, sans le moindre pestiféré

Y aurait-il une nouvelle vision de la peste au cours des dernières décennies ? La restauration des deux toiles de Serre et la redécouverte de celle du Musée Atger de Montpellier constituèrent en 1978 l'un des événements de la grande exposition *Les peintres provençaux du XVII^e siècle* 7 . Ces oeuvres, dont des détails seront ensuite fréquemment reproduits, semblent avoir réintroduit dans l'illustration d'ouvrages historiques et surtout dans des films les visions de l'agonie et du cadavre. La peste a fait l'objet de films documentaires destinés à la télévision 8

Je me bornerai à noter que tous trois s'inscrivent en rupture avec une large part de l'iconographie existante à la fois parce que leurs sources sont essentiellement des textes et parce qu'ils reflètent l'imaginaire et les préoccupations de leurs auteurs et leur époque. La plupart de leurs scènes se déroulent dans la vieille ville alors que le Cours n'est plus évoqué qu'à travers des extraits de l'oeuvre de M. Serre. Un monument inconnu de l'iconographie antérieure, la Vieille Charité, y fait une apparition remarquée: il s'agit d'un ancien hôpital et les textes des contemporains y situent des épisodes de la peste. Aucun de ces films ne prend vraiment pour héros le chevalier Roze ou Mgr de Belsunce. C'est en fait le triomphe soudain et momentané de la mort qui constitue leur thème essentiel, d'où l'accent mis sur les victimes et l'importance documentaire des tableaux de Serre, dont les recadrages isolent les détails morbides

Cette longue mémoire d'un désastre ne saurait surprendre que de prime abord. Les grandes catastrophes conservent un aspect sensationnel quasi permanent et continuent d'exciter vivement la curiosité, voire de fasciner à travers les siècles. La peste était de surcroît en 1720 une maladie dotée d'un important légendaire mais presque disparue de France depuis plus d'une génération qui revenait faire une dernière apparition meurtrière, d'où cet aspect de traumatisme durable dans la mémoire collective que ne présentaient pas les pestes précédentes - d'ailleurs européennes - et le succès d'une iconographie

montrant ce fléau d'un autre âge dans le cadre d'une grande ville moderne, principale victime de ce qui restera la "peste de Marseille". Plus inattendue est la fixation du XIX^e siècle sur les deux "héros de la peste" qui correspond certes à un temps d'exaltation du grand homme se dévouant au service de la collectivité et prêt à se sacrifier pour le bien commun mais aussi peut-être à une vision optimiste : si de la mer peuvent provenir tour à tour la fortune ou le malheur de Marseille, la ville trouve alors en son sein les grands hommes qui, l'iconographie aidant, feraient presque figure de vainqueurs du fléau. Enfin le XX^e siècle finissant serait plutôt porté à mettre l'accent sur l'ampleur mortifère de la contagion pour en dégager une leçon implicite d'espoir en ces temps de crise portuaire et urbaine: Marseille a dû affronter au cours de son histoire de grands malheurs dont elle est cependant parvenue à triompher .9

Notes

1 J'ai catalogué de façon provisoire 57 œuvres originales dont 23 toiles et 8 œuvres statuariques. Marie-Claude Homet a fait généreusement bénéficier cette collecte de plusieurs découvertes inédites et je tiens à l'en remercier chaleureusement. Les limites de cette communication ne permettaient guère qu'une première approche de cet ensemble fort riche.

2 Ainsi dans le principal ouvrage disponible sur l'événement, celui de C. CARRIERE, M. COURDURIE et F. REBUFFAT, Marseille ville morte, la peste de 1720 (Marseille, 1968), F. Rebuffat a-t-il opté pour l'estimation maximaliste de 50 000 morts pour la ville et le terroir sans avoir, à ma connaissance, justifié par ailleurs dans une publication à caractère scientifique cette évaluation obtenue "par un procédé graphique et avec l'aide d'autres sources de calcul".

3 J'ai renoncé à inventorier ces productions de seconde main, bien représentées dans les collections publiques marseillaises, mais qui apportaient peu à mon propos. Je n'ai pas non plus pris en compte les projets de médailles et les médailles frappées à l'occasion de la peste.

4 A deux exceptions près, particulièrement intéressantes: la gravure de Beisson publiée pour le centenaire du vœu de la peste constitue la dernière vaste représentation du Cours pestiféré (où les morts ont laissé une large place aux assistants, regroupés autour de l'autel); elle marque aussi l'apparition d'une iconographie nouvelle, celle du vœu de la peste et de la messe de Mgr de Belsunce. Enfin le ciel renferme le Sacré-Cœur adoré par les anges et par saint Roch. La toile offerte vers 1825 par le baron Gérard à l'intendance sanitaire est doublement originale: la peinture de la mort y fait un dernier retour en force puisqu'elle occupe les premiers plans avec un pestiféré dans les affres de l'agonie; la représentation d'un Belsunce distribuant des pains sur le seuil de l'Hôtel de ville propose une version profane de son action tout à fait exceptionnelle.

5 Ce comptage est inférieur à la réalité. Pour Mgr de Belsunce, je n'ai retenu ici que les portraits qui faisaient explicitement référence à la peste par le texte ou l'image (petite scène à l'arrière-plan chez Lamy par exemple); j'ai par ailleurs exclu cinq gravures représentant la statue de Ramus. Dans le cas du chevalier Roze, je n'ai pas comptabilisé les gravures du tableau de De Troy parues au cours du XIX^e siècle (par Sotaine, L. Flameng ou anonymes); certaines illustraient des ouvrages historiques traitant de la Régence ou des épidémies, d'autres des manuels d'histoire de l'Art. De plus, le portrait gravé par Aubert semble avoir été à l'origine d'autres gravures.

6 - Lors de la présentation de cette communication, I. Bonnot-Rambaud observa à juste titre que la dernière évocation graphique de la peste était l'affiche éditée en 1947 par la ville de Marseille à l'appui de sa campagne de dératisation. Ses fonctions n'étant point de commémoration mais de prophylaxie, elle présente une iconographie foncièrement différente de celle qui est ici décrite (rats sur un monceau de déchets, crâne et faux symbolisant la mort).

7 La peinture en Provence au XVII^e siècle, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Marseille, juillet-octobre 1978 (notice sur Serre par M.-C. Homet, p. 138-150); voir aussi M.-C. HOMET, Michel Serre et la peinture baroque en Provence, Aix, 1987.

8 « La peste » réalisé par Jean CAZENAVE en 1974 dans la série « Histoire des gens » de Pierre DUMAYET (durée 1 heure mais partiellement consacré à la peste de 1720), "Un mal qui répand la terreur" de Samuel ITSKOWITSCH (durée 19 mn, 1978, "Flash") et "La peste -Marseille 1720" de Michelle PORTE (durée 52 mn, 1981). Ces trois œuvres sont longuement analysées dans le mémoire de maîtrise de M. CRIVELLO, « Mémoire historique et télévision, l'image de la Jérusalem désolée, la peste de 1720 à Marseille », Aix, 1984, dir. B. Cousin et P. Joutard. Rappelons par ailleurs la pièce de D. CIER, Scènes de la vie marseillaise pendant la peste de 1720, préface de M. VOVELLE, Avignon, 1979.

9 L'ouvrage collectif dirigé par P. JOUTARD, Histoire de Marseille en treize événements, Marseille, 1988, où j'ai traité de la peste de 1720 s'inscrit dans cette dernière interprétation; son abondante illustration confirme le "retour du cadavre" par ses emprunts aux tableaux de M. Serre.