HAL
open science

Rubens et l'Italie. La musique des mythes et des passions

Camilla Cavicchi

▶ To cite this version:

Camilla Cavicchi. Rubens et l'Italie. La musique des mythes et des passions. Imago Musicae , 2017, 29, pp.137-177. hal-01682375

HAL Id: hal-01682375
https://hal.science/hal-01682375v1

Submitted on 12 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

IMAGO MUSICAE

XXIX

Libreria·Musicale·Italiana

IMAGO MUSICAE

International·Yearbook·of·Musical·Iconography
Internationales·Jahrbuch·für·Musikikonographie
Annuaire·International·d'Iconographie·Musicale
Annuario·Internazionale·di·Iconografia·Musicale
Anuario·Internacional·de·Iconografía·Musical

Edenda curavit
Björn R. Tammen
cum Antonio Baldassarre, Cristina Bordas,
Gabriela Currie, Nicoletta Guidobaldi
atque Philippe Vendrix

Founding editor 1984–2013
Tilman Seebass

IMAGO MUSICAE

XXIX

Libreria·Musicale·Italiana

Graphic design and Layout:
Vincent Besson, CNRS-CESR

ISSN: 0255-8831
ISBN: 978-88-7096-897-2

© 2017, LIM Editrice, Lucca
Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca
All rights reserved – Printed in Italy

Cover: Giovanni Domenico Muzi, *The Assumption of the Virgin*. Detail of the *Ave Maria* group.
Photo: Gino Di Paolo, Pescara

Contents
Indice
Índice
Inhalt
Table des matières

Articles

Ingrid Furniss – Stefan Hagel
Xiwangmu's double pipe: a musical link to the far Hellenistic West? ♦ 7

Elena Bugini
La nature morte à sujet musical du lambris de la chapelle d'Urfé ♦ 33

Biancamaria Brumana
Percorsi musicali della devozione: graffiti del Cinquecento in un ciclo pittorico della Pinacoteca Comunale di Assisi e le loro concordanze ♦ 53

Francesco Zimei
Imagination and reality in a village chapel of Central Italy: two seventeenth-century motets in performance ♦ 77

Nicoletta Guidobaldi
L'immaginario musicale nell'epoca di Rubens ♦ 97

Camilla Cavicchi
Rubens et l'Italie : la musique des mythes et des passions ♦ 137

Eleonora Beck
A New Reading of the 'Mozart Family Portrait' ♦ 159

Editores

Instructiones

Camilla Cavicchi

Rubens et l'Italie : la musique des mythes et des passions*

ABSTRACT: The representation of music is a frequent and meaningful element in the pictorial output of Peter Paul Rubens, due especially to his interest in figurative themes related to classical mythology. Although Rubens did not write about music in his copious correspondence, three circumstances at the time of his travels in Italy may provide us with relevant clues for better understanding Rubens's involvement in music, namely: the musical festivities for the Florentine marriage of Maria de' Medici (October 1600); a possible meeting between Rubens and Monteverdi in Mantua (1600–07); and the musical sensibility of the painter when he copied a subject from Titian, his ideal model. Analysis of Rubens's paintings with musical themes reveals that the diachronic function of music, apart from evoking the narrative time-frame of the image, aids in specifying the factual time of *hic et nunc*; as such, music helps to set the scene in a defined time, making the image more incisive and eloquent. While engaging with these artworks, the eyes ultimately trigger and stimulate the internal hearing of the observer.

AUTHOR: Université François-Rabelais de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 59, rue Néricault-Destouches, BP 12050, 37020 Tours Cedex 1 (France); <camilla.cavicchi@univ-tours.fr>.

Le voyage en Italie entrepris par Peter Paul Rubens – âgé d'à peine 23 ans – en mai 1600 fit découvrir au jeune artiste anversois une vision de l'art profondément renouvelée. Séjourner à Venise, Mantoue, Florence et Rome entre 1600 et 1608 signifiait s'immerger dans l'art du Titien (vers 1480/85–1576), du Tintoret (1519–1594), de Jules Romain (1499–1546), de Michel-Ange (1475–1564), du Corrège (1489–1534), ou encore du Caravage (1571–1610).[1] Ceci signifiait également vivre des expériences musicales exceptionnelles : les concerts de Giovanni Gabrieli (1554/57–1612) à la Basilique de Saint-Marc, les madrigaux et *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567–1643) à la cour des Gonzaga, l'*Euridice* de Jacopo Peri (1561–1633) et Giulio Caccini (1551–1618) au Palazzo Pitti, les chœurs de la chapelle Giulia et de la chapelle Sixtine et les voix des castrats, virtuoses qui se produisaient dans les salons de l'aristocratie romaine.[2] Il s'agissait de traditions musicales très différentes de celles vécues dans la ville luthérienne de Siegen, en Westphalie, ou dans l'Anvers d'Emanuel Adriaenssen (1554–1604) et des Ruckers. Le jeune artiste en fut certainement impressionné. Pour autant, bien qu'il ait été témoin de la bouillonnante vie musicale italienne, Rubens n'a laissé aucune description, aucun récit de ces événements. Pourtant, la musique constitue un motif fréquent dans l'œuvre

* Tous mes remerciements vont à Philippe Vendrix et à Daniel Saulnier pour avoir aimablement relu le français.

1 Sur l'influence des artistes italiens dans l'œuvre de Rubens, voir Regteren Altena 1940: 194–200 ; Jaffé 1984 ; Wood 2010a/b et 2011. – Toutes les traductions françaises des textes cités sont de l'auteur.

2 Bianconi 1987 ; Bukofzer 1988.

de Rubens, comme le démontrent les nombreux tableaux à sujet musical.[3] Quoiqu'aucun document ne témoigne de sa formation musicale ni de ses idées sur la valeur esthétique de la musique, il reste difficile d'imaginer que Rubens n'ait pas abordé la musique.[4] À la fin du XVIe siècle la musique reste encore une discipline essentielle dans la formation du courtisan comme dans celle du diplomate – milieu auquel Rubens aspirait –, en tant que facteur important de représentation sociale et d'activité personnelle.[5] Aurait-t-il pu subir l'influence de Juste Lipse (1547–1606), son maître néo-stoïcien ? Non seulement Lipse n'aimait pas la musique – qui le plongeait dans une profonde mélancolie –, mais il la considérait comme un savoir inutile dans la formation du prince.[6]

Quoi qu'il en soit, dans sa 'poétique', loin de la réduire à un rôle ornemental ou descriptif, Rubens confère à la musique une fonction expressive, essentielle. Son désintérêt pour la recherche de détails musicaux des instruments et des partitions le confirme.[7] Le silence du peintre au sujet de la musique trouve une explication dans la sphère de la *poïésis* : l'expérience musicale, porteuse des passions, est inscrite dans le monde de la représentation picturale, plutôt que confiée à l'évocation des récits épistolaires. Les thèmes musicaux sont donc intégrés dans son processus de création artistique. Quel est donc le rapport qui s'instaure entre image et son dans la peinture de Rubens ? Pour lui comme pour tout peintre, la vue est supérieure aux autres organes des sens. Dans une lettre de 1637 à Justus Sustermans (1597–1681), Rubens souligne clairement que l'expérience visuelle est le principal moyen de connaissance, ressource herméneutique et mnémonique du peintre.[8] Quand dans le *Trattato della Pittura*, et plus précisément dans la partie intitulée *Paragone*, Léonard de Vinci (1452–1519) défend la supériorité de la peinture sur la poésie, il précise "l'occhio, senso più nobile, che l'orecchio",[9] c'est-à-dire que la vue est plus noble que l'ouïe.[10] Toutefois, dans le but de renforcer ce concept, Léonard associe la peinture à la musique. Il soutient que la perfection du dessin et de ses proportions engendre une harmonie capable de solliciter le plaisir de l'ouïe. De plus, la perfection des proportions d'un visage d'ange évoquera "un armonico concento", un concert har-

3 Pomme de Mirimonde 1977: 97–196.

4 L'inventaire de la bibliothèque de Rubens cite le nom d'un théoricien de la musique, Heinrich Glaréan, mais en tant qu'auteur des commentaires à Sventone publiés dans le deuxième tome de Sylburgius 1588–90. Cf. Arents 2001: 161.

5 Lorenzetti 2003.

6 Cf. Lagrée 1994: 20 et 93, note 5. C'est dans le *Politicorum sive civilis doctrinæ libri sex* (1589 I: 10) que Lipse affirme l'inutilité de la musique et de la poésie dans la formation du prince.

7 Le tableau de Rubens le plus précis quant aux détails musicaux est certainement *L'homme au luth*, *ca* 1609 (huile sur toile, 100 x 113 cm) ; Troyes, Musée Saint-Loup, inv. 892.5.1. Ici, Rubens peint les chœurs, les frettes, les chevilles, la rosace du luth avec beaucoup de soin pour respecter le réalisme typique du genre du portrait. Le personnage du tableau présente une certaine ressemblance avec d'autres portraits de Rubens du prince Albert d'Autriche, spécialement pour le léger prognathisme.

8 Georgievska-Shine 2009: 7 et 26, note 32.

9 Leonardo da Vinci 1890: 12.

10 La comparaison entre les arts remonte à la discussion du vers d'Horace "ut pictura poesis" (*Ars poetica*, Epistola II, 3 ; *Ad Pisonem*, v. 361) que les peintres de la Renaissance évoquaient souvent pour défendre le statut de la peinture, alors considérée plutôt comme un art mécanique que comme un art libéral.

monieux.[11] Dans la pensée de Léonard de Vinci, grâce au concept des proportions, peinture et musique sont profondément liées et agissent sur le public en sollicitant la vue et l'ouïe. Or, pour Rubens, malgré son silence sur cette question, peinture et musique, son et image semblent également être liés. D'après ses tableaux à thème musical, la fonction diachronique de la musique ne sert plus à évoquer seulement le temps de la narration de l'image,[12] mais, en combinaison avec son geste pictural rapide, elle vise à figer le temps événementiel, le *hic et nunc*. La musique contribue à mieux déterminer la scène dans le temps et donc à la rendre plus concise et plus éloquente. Dans le processus de fruition de l'œuvre d'art les yeux sollicitent inévitablement l'écoute intérieure du spectateur.

Trois circonstances présentent des indices intéressants pour mieux comprendre quelle était l'implication de Rubens dans la musique, lors de son voyage en Italie : les représentations musicales lors des célébrations florentines pour le mariage de Marie de Médicis ; la probable rencontre avec Claudio Monteverdi à Mantoue ; la sensibilité musicale du peintre lorsqu'il copie un sujet musical du Titien, son modèle idéal. Ces trois occasions sont reliés par un fil rouge, celui des mythes musicaux et des passions humaines.

1. L'arrivée à Venise (juin 1600) et Mantoue (juillet 1600)

La vie anonyme de Rubens, généralement attribuée à son neveu Philippe, résume son séjour italien de la sorte :[13]

> [...] Impetus illum cepit Italiam videndi, ut antiquorum et recentium artificum celebratissima illic opera propriùs contemplaretur, et ad haec exemplaria penicillum suum formaret. Profectus est IX maii MDC.
>
> Venetias ut venit, sors illum hospitio junxit nobili mantuano, Vincentii Gonzagae, Mantuae ac Montisferati ducis domestico: huic tabulas quasdam à se delineatas ostendit; ille duci, qui, ut erat picturae et omnium artium liberalium studiosissimus, statim eum sibi applicuit, atque in familiam suam adscivit, ubi septem annos explevit. Interim tamen Romam excurrens, ubi duas tabulas fecit in ecclesià Sanctae crucis in Hierusalem, jussu serenissimi principis Alberti Austriaci, qui sub eo titulo Sanctae Romanae Ecclesiae cardinalis olim fuerat.

11 Winternitz 1982: 204–23, en particulier 205.

12 Staiti 1993.

13 Reiffenberg 1837: 5–6. Traduction : "Il fut pris d'un élan de voir l'Italie, pour regarder attentivement et de plus près, les œuvres très célébrées là-bas par les artistes anciens et modernes et pour former son pinceau sur ces modèles. Il partit le 9 mai 1600. Dès qu'il arriva à Venise, la fortune le confia à l'hospitalité familiale d'un noble mantouan, Vincenzo Gonzaga, duc de Mantoue et du Montferrat : il lui montra certains tableaux qu'il avait dessinés ; ce duc, grand admirateur de la peinture et de tous les arts libéraux, l'accueillit dès la première rencontre dans sa famille où il séjourna pendant sept ans. Durant ce temps là, toutefois, lors de séjours à Rome, il peignit deux tableaux dans l'église Sainte-Croix-de-Jérusalem, à la demande de son Altesse Sérénissime Albert d'Autriche qui avait été autrefois le cardinal de la Sainte Romaine Église sous ce titre. Paul fût ensuite envoyé en Espagne par le duc de Mantoue, pour offrir au roi catholique Philippe IV [III] un magnifique carrosse et sept chevaux très vigoureux. De retour d'Espagne il réalisa un tableau pour l'autel majeur dans l'église de Sainte-Marie *La Nova* [Santa Maria in Vallicella], à Rome. Bientôt il est rappelé en Belgique à cause d'une grave maladie de sa mère ; il alla de toute la vitesse de ses chevaux, mais trouva sa mère privée de la vie." Issue de la tradition orale de la famille Rubens, cette biographie est, avec les quelques lettres du peintre, parmi les rares témoignages qui renseignent sur le voyage en Italie de Rubens, en particulier le départ d'Anvers, son arrivé à Venise et la rencontre avec le duc de Mantoue. Aucune lettre destinée à la famille n'a survécu pour ces premières années. Pour la chronologie du séjour de Rubens en Italie voir Baschet 1866: 401–52.

> Missus est Paulò post in Hispaniam a duce Mantuano, ut Regi Catholico Philippo quarto rhedam pulcherrimam et septem generosissimos equos offerret. Redux ex Hispania tabulam magni altaris in templo Sanctae Mariae *La Nova* Romae perfecit. Mox revocatur in Belgium ob morbum matris periculosum; citatis equis eò volavit, sed matrem tamen vita functam repperit.

Poussé par le désir irrépressible de voir l'Italie et les œuvres des maîtres anciens et modernes, Rubens arrive à Venise au début du mois de juin 1600. Dans les églises de la ville, il étudie Titien, Tintoret et Véronèse. En juillet, il y rencontre le duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga. Les deux hommes s'étaient probablement déjà croisés au cours de l'été 1599, lorsque le duc s'était rendu successivement à Innsbruck, Bâle, Nancy, Spa, Liège, Anvers et Bruxelles. Devenu ami du secrétaire général du duc, Annibale Chieppio, Rubens est recruté officiellement comme "peintre flamand de cour", au plus tard à partir du mois de septembre.[14] Il dispose alors d'une chambre à la cour, chambre qu'on entrevoit dans l'*Autoportrait avec amis* à Mantoue (1602–04) aujourd'hui conservé à Cologne.[15]

Le duc lui donne accès à son extraordinaire collection et aux fresques de Jules Romain et d'Andrea Mantegna (1431–1506) dans les résidences princières de la ville.[16] L'étude des techniques, des thématiques, de la composition permet à Rubens de se construire un répertoire de modules figuratifs 'exportables' et adaptables. Ce sera le cas, par exemple, de la Gloire avec trompette du *Triomphe de l'Eucharistie* (1625–26)[17] qui trouve son inspiration dans le Zéphire jouant de la corne du *Banquet pour les noces d'Amour et Psyché* de Jules Romain (1525–27) au Palais du Té à Mantoue (*Salle de Psyché*).[18]

2. Florence : l'*Euridice* (6 octobre 1600)

Chargé d'une mission à la fois diplomatique et artistique, Rubens part en mission à Florence avec le duc, le 2 octobre 1600, pour participer aux célébrations du mariage par procuration de Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV – leur présence y est indispensable, Marie étant la petite sœur de la duchesse de Mantoue. Le jour du mariage, le 5 octobre 1600, Rubens assiste aux noces dans la cathédrale de Santa Maria del Fiore et au banquet agrémenté du *Dialogo di Giunone e Minerva* de Giovan Battista Guarini (1538–1612), avec la musique d'Emilio de' Cavalieri (1550–1602).[19] Le jour suivant, il est

14 Jaffé 1984: 11. Pour la chronologie du voyage en Italie voir également Van de Velde 1978/79.

15 Cologne, Wallraf-Richartz Museum, inv. dep. 248 (huile sur canevas, 78 x 101 cm). Le tableau représente le cénacle d'amis intellectuels néo-stoïques, réellement présents à Mantoue, ou imaginés par Rubens. De droite à gauche : son maître Juste Lipse, Pierre Paul, son frère Philippe arrivé à Padoue en 1601, Franz Pourbus arrivé à Mantoue en 1599, Jean Richardot prélat résident au Saint Siège de Rome, Caspar Schoppe.

16 Avant de partir pour Venise, dans l'atelier d'Otto van Veen à Anvers, Rubens avait déjà étudié la peinture de Mantegna, Raphaël et Michel-Ange. Cf. Norris 1940: 184–94 ; Wood 2010a. Sur l'influence des œuvres de Jules Romain sur Rubens voir Ost 2001 ; sur la collection des Gonzague voir *Gonzaga, la celeste galeria* 2002.

17 Madrid, Monasterio de las Descalzas, aujourd'hui au Musée du Prado.

18 Cavicchi 2008: 57–58.

19 Dans la lettre du 27 octobre 1622, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc témoigne des souvenirs de Rubens du *Dialogo de Giunone e Minerva* : "Tardano appunto le lettere più del solito, ho visto volentieri che V. S. fosse stata presente nello sposalitio della Regina Madre in Sta Maria del Fiore et nella sala del banchetto et m'è stato charissimo che V. S. m'habbia rimesso in memoria l'Iride che comparve su la

probablement parmi les spectateurs de l'*Euridice* d'Ottavio Rinuccini (1562–1621), avec les musiques de Jacopo Peri (1561–1633) et de Giulio Caccini et la scénographie de Lodovico Cardi dit le Cigoli (1559–1613).[20] Michelangelo Buonarroti le Jeune a livré une description de ce spectacle :[21]

> La onde avendo il Signor Iacopo Corsi fatta mettere in musica con grande studio la Euridice, affettuosa e gentilissima favola del Signor Ottavio Rinuccini, e per li personaggi, ricchissimi, e belli vestimenti apprestati; offertala a loro Altezze; fu ricevuta, e preparatale nobile scena nel Palazzo de Pitti: e la sera seguente a quella delle reali nozze rappresentata: e fu tale il concetto di essa. Mentre che Orfeo e Euridice, sposi e amanti, godono vita tranquilla muore ella ferita da serpe tra l'erba ascosa. Piangela Orfeo, e per consiglio di Venere dalla bocca dello 'nferno (da lei condottovi) la richiama lamentevolmente cantando. Onde mossosi alla suavità del canto, e per lo consiglio di Proserpina, Plutone a pietà, gliele rende più che mai bella. Il perché essi amando di nuovo gioiscono.

Rubens assiste également au spectacle le plus attendu, *Il Rapimento di Cefalo* (poème de Gabriello Chiabrera, musique de Giulio Caccini, représenté le 9 octobre) avec les scénographies spectaculaires du célèbre architecte Bernardo Buontalenti (1531–1608). L'écriture en *recitar cantando* de l'*Euridice* est une nouveauté pour la plupart des spectateurs ; Rubens l'aura certainement remarqué. Quoi qu'il soit, ces spectacles doivent avoir touché l'imagination du peintre qui représentera le thème d'Orphée, ainsi que celui de Céphale, à plusieurs reprises, pendant sa carrière.

Il se remémore ces journées lors de la correspondance avec Nicolas-Claude Fabri de Peiresc,[22] alors que le peintre s'apprête à réaliser la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg. Ainsi, dans l'*Éducation de la reine* (*ca* 1622, Paris, Musée du Louvre), la jeune Marie, sous la protection des Grâces, reçoit l'enseignement de Minerve, de Mercure et d'Orphée – qui joue de la viole de gambe.[23] L'image d'Orphée reprend les modèles des peintres italiens, telle que l'*Orphée et Marsyas* de Titien et l'*Apollon* de Dosso Dossi (vers

tavola, con quella victoria romana in habito di Minerva che cantò con tanta dolcezza dispiacendomi sommamente che sin d'allora io non habbia prencipiato la felicissima amicitia intervenuta poi con V.S." Cf. Rubens 1898 III: 57.

20 Solerti 1905: 23–27, 231–59 ; Pirrotta 1975: 276–333. Sur Rubens à Florence voir également *Rubens e Firenze* 1983 ; Mamone 1988.

21 Buonarroti 1600, cité d'après Solerti 1903 II: 113. Traduction : "Pour laquelle chose, comme Monsieur Iacopo Corsi avait fait mettre en musique, avec beaucoup d'application, l'Eurydice, fable aimable et très noble de Monsieur Ottavio Rinuccini, et avait fait préparer pour les personnages des costumes très ornés et très beaux, il l'offrit à leurs Altesses. L'œuvre, présentée avec une noble mise en scène dans le Palazzo Pitti, fut représentée le soir suivant les noces royales. Tel fut le concept de la représentation : pendant qu'Orphée et Eurydice, époux et amants, jouissent d'une vie tranquille, elle meurt mordue par un serpent caché dans la pelouse. Orphée la pleure et sur le conseil de Vénus, qui le conduit à l'entrée de l'enfer, il l'appelle en chantant de façon très gémissante. Pour cette raison, Pluton ému par la suavité du chant, sur le conseil de Proserpine lui rend Eurydice plus belle que jamais. C'est ainsi qu'ils jouissent de nouveau de s'aimer."

22 Voir notes 19 et 20.

23 Simson 1968: 19. Voir également la fiche dans *Atlas*, la base de données du Louvre : <www.cartelen.louvre.fr>, consulté le 04/10/2016.

1486–1542) – il est désigné sous le nom d'Orphée dans les inventaires du XVIIe siècle –, mais Rubens l'encadre dans une mise en scène résolument théâtrale.[24]

Lorsque le roi d'Espagne Philippe IV lui commande des tableaux pour son pavillon de chasse, la Torre de la Parada (1636–38), Rubens revient à nouveau à la fable d'Orphée. Il réalise le *Retour d'Orphée et Eurydice des enfers* (*fig. 1*) où les deux protagonistes quittent l'Hadès : Orphée avec sa lyre dorée à quatre cordes, qui évoque les instruments à l'antique utilisés sur les scènes de théâtre ; son regard craintif et en même temps désireux de revoir Eurydice ; sa main qui serre le drap de l'aimée.[25]

fig. 1 : Peter Paul Rubens, *Retour d'Orphée et Eurydice des enfers*, *ca* 1636–37 (huile sur toile, 196,5 x 247,5 cm). Madrid, Musée du Prado, inv. P01667.
Photo : © Bridgeman Images

On pourrait envisager que l'expérience florentine de Rubens ait pu influencer sa représentation du mythe d'Orphée et d'Eurydice. Compte tenu de l'absence de témoignages directs et des circonstances exceptionnelles du voyage du peintre, il nous semble opportun de réunir et de comparer les sources subsistantes pour restituer plus précisément le contexte des expériences musicales de Rubens.

Si on se rapporte au livret de l'*Eurydice* d'Ottavio Rinuccini le départ d'Orphée et d'Eurydice des enfers est plus joyeux que dans la plupart de versions :[26]

24 Trinchieri Camiz 1983: 85–91.

25 Une autre version du tableau, datable 1635, se trouve dans une collection privée, en Suisse. Cf. Alpers 1971: 218–34. D'autres peintures sur ce sujet, mais attribuées à son école, sont mentionnées par Pomme de Mirimonde 1977: 117–19.

26 Solerti 1903 II: 133–34. Traduction : "Pluton : Que triomphe aujourd'hui la miséricorde dans les champs des enfers / et qu'advienne la gloire et la fierté / de tes larmes, de ton beau chant. / O ministres éternels de mon royaume, / regardez à l'intérieur de l'air sombre / l'amant fidèle devant sa

Plutone
Trionfi oggi pietà nei campi inferni,
E sia la gloria e 'l vanto
De le lagrime tue, del tuo bel canto.
O de la reggia mia ministri eterni,
Scorgete voi per entro a l'aer scuro
L'amatore fido a la sua donna avante.
Scendi, gentil amante,
Scendi lieto e sicuro
Entro le nostre soglie,
E la diletta moglie
Teco rimena al ciel sereno e puro

Orfeo
O fortunati miei dolci sospiri!
O ben versati pianti!
O me felice sopra gli altri amanti!

Dans le tableau de Rubens, la tension du regard d'Orphée est sans doute inspirée d'Ovide (*Métamorphoses* X, 50–59) :[27]

Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
ne flectat retro sua lumina, donec Avernas
exierit valles; aut irrita dona futura.
Carpitur acclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca.
Nec procul afuerant telluris margine summae;
hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi,
flexit amans oculos et protinus illa relapsa est;
bracchiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix arripit auras.

La représentation d'Orphée aux enfers était largement répandue. Les modèles les plus proches pour la composition sont certainement italiens : la gravure de Marcantonio Raimondi (*ca* 1510), où la nymphe, enveloppée dans un drap, se retourne vers l'arrière,[28] comme dans la reprise de Rubens ; les fresques d'Anselmo Guazzi et Agostino da Mozzanega, sur dessin de Jules Romain (*ca* 1527–28), où Orphée intercède en faveur d'Eury-

femme. / Franchis, gentil amant, / franchis heureux et sûr / notre seuil, / et la femme bien-aimée / amène avec toi au ciel beau et limpide. Orfée : O mes doux soupirs heureux ! / O larmes bien versées ! / O moi heureux plus que les autres amants !"

27 Ovide 1928: 123–24. Traduction : "Orphée du Rhodope obtient qu'elle lui soit rendue, / à la condition qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui, avant d'être sorti / des vallées de l'Averne ; sinon, la faveur sera sans effet. / Ils prennent, au milieu d'un profond silence, / un sentier en pente, escarpé, obscur, enveloppé d'un épais brouillard. / Ils n'étaient pas loin d'atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord, / lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, / son amoureux époux tourne les yeux et aussitôt elle est entraînée en arrière ; / elle tend les bras, elle cherche son étreinte et veut l'étreindre elle-même ; / l'infortuné ne saisit que l'air impalpable." Jacob Campo Weyerman, dans la biographie de Rubens, raconte que le peintre avait une connaissance extraordinaire des poètes classiques. Lors qu'il était à Mantoue, en train de peindre le combat entre Turno et Enée, il récitait les vers de Virgile par chœur. Cf. Campo Weyerman 1729 I: 257–63.

28 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. Voir la fiche iconographique de D'Adduogo [s. d.] et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953322s>, consulté le 1/12/2016.

dice devant le couple infernal.[29] L'appropriation par Rubens de modèles italiens apparaît de façon plus éclatante encore lorsque l'on compare son tableau aux œuvres des maîtres flamands, tel que l'*Orphée aux enfers* de Jan Brueghel l'Ancien (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1594) ainsi que celui de l'anversois Frans Francken II (Nîmes, Musée des Beaux-Arts, 1600–05).[30] Au-delà des aspects stylistiques, l'originalité de la composition de Rubens réside dans le choix de ce moment dramatique, silencieux et intense, "muta silentia" et "metuens avidusque videndi" écrivait Ovide – qu'est le départ du couple des enfers.

Dans son atelier à Anvers, Rubens réalise, toujours pour la Torre de la Parada, une esquisse sur le thème de *La mort d'Eurydice* (*ca* 1636).[31] D'après Ovide (*Les Géorgiques* IV, 700–710), Eurydice, le jour de son mariage, avait été poursuivie par Aristée, un berger amoureux d'elle. En tentant de lui échapper, elle avait été mordue par un serpent. Dans l'esquisse, Rubens représente la nymphe en train de mourir dans les bras d'Aristée. L'inspiration était, encore une fois, Jules Romain et Nicolò dell'Abate.[32] Le dessin de Rubens aurait dû servir à son collaborateur, Jan Erasmus Quellinus qui travaillait à la Torre de la Parada. Quellinus, qui croyait que la figure masculine était Orphée, ajouta à la composition une lyre à l'antique et créa ainsi une iconographie très singulière : la mort d'Eurydice dans les bras d'Orphée ![33]

Si Rubens s'est inspiré de modèles italiens pour représenter le mythe d'Orphée, particulièrement des artistes actifs à Mantoue,[34] la théâtralité de la conception spatiale de la composition – marquée par la présence de la lyre à l'antique, un instrument typiquement utilisé sur les scènes de théâtre de la Renaissance[35] – trouve probablement l'inspiration dans les opéras et les spectacles vus et entendus à Florence.

3. Mantoue : Monteverdi (1600–1607)

Claudio Monteverdi et Rubens eurent en commun le même mécène,[36] le duc de Mantoue, et une incontestable sensibilité pour l'observation de l'homme et de ses passions. Les deux artistes développèrent, séparément, une poétique de la représentation des "affetioni del animo" dont Monteverdi parle avec précision dans son VIIIe Livre de madrigaux (1638). Rubens aborde le sujet avec un point de vue opposé : par la vision néo-stoïque du dualisme entre l'ordre de la nature et les passions humaines, inspirée de Juste Lipse.[37]

Si l'on accepte l'hypothèse d'Armand Baschet concernant la probable rencontre entre Gonzague et Rubens à Anvers, en 1599, on pourrait imaginer que le compositeur et

29 Mantoue, Palais du Té, Salle d'Ovide, murs sud. Cf. Hartt 1981: 111–12.
30 Gregori 1994: 508 ; Foucart 1977: 283.
31 Huile sur carton, 26 x 15,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. St 30 ; <http://collectie.boijmans.nl/en/object/101308/The-Death-of-Eurydice/Peter-Paul-Rubens>, consulté le 1/12/2016.
32 Held 1980 II: 273–76.
33 Alpers 1971: 227–28.
34 Dans le Palais Ducal de Mantoue existe un Camerino d'Orfeo, œuvre de Giovan Battista Bertani. Cf. Fiorini Galassi 1986: 35–52 ; Tordella 1998: 311–57.
35 Silva 1984.
36 Sur les aspects problématiques du mécénat de Vincenzo Gonzaga voir Parisi 2002.
37 Huemer 1983: 175–97 ; Huemer 1996.

le peintre se connurent alors. Du voyage dans les Flandres, le compositeur avait ramené le chant "alla francese", comme Giulio Cesare Monteverdi l'explique dans la *Dichiaratione* des *Scherzi musicali*.[38]

Aucun document d'archives, aucune lettre n'atteste la rencontre entre le musicien et le peintre. Le séjour mantouan de Rubens était régulièrement entrecoupé de missions que le duc lui confiait.[39] Les longs séjours à Rome,[40] en Espagne, à Gênes permirent au peintre d'élargir son réseau social – ses futurs clients – et d'approfondir l'étude de l'art ancien et moderne. Rubens eut toutefois l'occasion de vivre à Mantoue pendant de longues périodes : entre juillet 1600 et juillet 1601 ; avril 1602 à mars 1603 ; janvier 1604 à octobre 1605 ; de juillet 1607 jusqu'à octobre de la même année.[41] Par conséquent, le peintre n'eut pas l'occasion d'assister à *L'Orfeo* de Monteverdi, représenté le 24 février 1607 dans le Palais Ducal.

Rubens a très certainement eu de nombreuses occasions de croiser Monteverdi. Le Flamand comptait alors parmi ses amis le secrétaire ducal Annibale Chieppio, avec lequel Claudio Monteverdi entretenait des contacts quotidiennement. À la mort de Benedetto Pallavicino (26 novembre 1601), Monteverdi avait pris le poste de *maestro di cappella* et de responsable de la musique de chambre et d'église.[42] Pendant que Monteverdi était occupé par les obligations de son nouveau poste, par l'édition de ses madrigaux (livre IVe, en 1603, et livre Ve, en 1605) et qu'il répondait aux critiques de Giovanni Maria Artusi (1600–07), Rubens réalisait, à Mantoue, pour l'église de la Santissima Trinità *Le Baptême de Christ*, *La Transfiguration* et *Les Gonzague en adoration de la Trinité*, et pour les jésuites de Gênes une *Circoncision* (en 1602 et de 1604 à 1605).[43]

Un thème pictural et musical très à la mode aurait pu réunir les intérêts du peintre et du compositeur, le *lamento*. Durant ses années mantouanes, Rubens aborde le sujet dans deux dépositions du Christ (*ca* 1601),[44] puis, en 1602, il réalise une *Plainte sur la mort d'Adon*, inspirée d'Ovide (*Métamorphoses* X, 708–39).[45] Entre 1604 et 1605, rentré à Mantoue de la mission diplomatique à la cour du roi d'Espagne Philippe IV, Rubens peint *La mort de Léandre* (*fig.* 2).[46]

38 Monteverdi 1607 [s. p.].

39 Sur Rubens à Mantoue voir Ost 2001.

40 À Rome, Rubens fréquenta les maisons des cardinales Montalto, del Monte, Aldobrandini, Borghese, mécènes collectionneurs d'art et de musique. Sur Montalto cf. Chater 1987: 179–227 ; sur les tableaux réalisés à Rome voir Fagiolo dell'Arco 1978/79.

41 Jaffé 1989: 106–10.

42 Fabbri 1985: 66–96.

43 *Rubens a Mantova* 1977 ; Schizzerotto 1979.

44 *The Lamentation of Christ*, Jacksonville (Florida), Cummer Gallery of Art, inv. C.0.131.1 ; *Compianto su Cristo morto*, Rome, Galleria Borghese, inv. 411. Cf. Jaffé 1989: 148.

45 Paris, collection privée. Cf. Jaffé 1989: 150, n. 25. Rubens revient au thème de la mort d'Adon vers 1614. Il réalise d'abord une esquisse (Londres, Dulwich College Picture Gallery, inv. DPG451) et ensuite le tableau magnifique, aujourd'hui conservé à Jérusalem (The Israel Museum, inv. B00.0735). Cf. Jaffé 1989: 196, n. 253–54.

46 Ibid. 156. C'est possible qu'à Rome, dans le Palazzo Farnese, Rubens ait eu l'occasion de voir les fresques d'Annibale Carracci sur le thème d'Héro et Léandre, réalisées entre 1597 et 1601. La comparaison des deux œuvres démontre, toutefois, que Rubens ne suivit pas le modèle de Carracci. Pour une étude complète du tableau *Héro et Léandre* de Rubens voir Golahny 2009.

fig. 2 : Peter Paul Rubens, *La mort de Léandre*, *ca* 1604–06 (huile sur toile, 95,9 x 128 cm).
New Haven, The Yale University Art Gallery, inv. 1962.25.
Photo : © BPK Berlin, distr. RMN Grand Palais / Hans-Peter Klut

Léandre originaire d'Abydos, village sur la côte asiatique de l'Hellespont, aimait Héro, prêtresse d'Aphrodite qui habitait à Sestos, sur la côte européenne. Pour la rejoindre, Léandre traversait tous les soirs la mer, guidée par la lumière de la tour de Héro. Mais un soir de violente tempête, la lampe s'éteignit, et Léandre se noya. Le lendemain, Héro trouva le corps de Léandre aux pieds de sa tour, et se jeta dans la mer. Rubens représente le corps inanimé de Léandre, flottant dans les vagues noires, transporté par les Néréides. Sur la droite, Héro se jette de la tour. Comme Frances Huemer et Aneta Georgievska-Shine l'ont souligné, cette image incarne la vision stoïque de Juste Lipse : l'homme, poussé par les passions, affronte l'ordre supérieur de la nature et il en sort vaincu.[47] Les Néréides expriment la compassion chrétienne : elles pleurent et transportent le corps sur la rive de Héro. La source littéraire la plus connue au XVIe siècle était le poème *Héro et Léandre* de Musée le Grammairien, poète grec du Ve siècle, dont l'œuvre fut traduite en latin et publiée par Aldo Manuzio en 1495.[48] Ensuite, d'autres poètes avaient repris le mythe, tels que Bernardo Tasso et Giovan Battista Marino. Marino l'avait publié en 1602 dans ces *Rime*. Voici comment la mort de Léandre est décrite par Marino :[49]

Leandro
Stese la notte avea
l'ali tacita a volo;
sol con roco fragor sonava il lido:
quando, il mar, che fremea,
sprezzando, ignudo e solo,
l'innamorato giovane d'Abido
dentro il pelago infido
s'espose, ahi troppo audace!

Léandre
La nuit avait étalé
ses ailes silencieuses au vol ;
le rivage résonnait seulement d'un rauque fracas :
quand, la mer, qui frémissait,
en dédaignant, nu et seul,
le jeune amant d'Abydos
dans le traître flot
s'exposa, hélas trop audacieux !

47 Georgievska-Shine 2003: 217–28.
48 Musaeus 1495.
49 Marino 1913: 176–78.

Per l'ombra oscura e bruna
non lucea stella o luna,
splendea sol d'alta ròcca accesa face;
ma più splendeano assai
degli occhi amati i rai.
Ebbe lo dio possente,
e' ha sovra l'acque impero,
del temerario ardir dispetto e sdegno;
onde col gran tridente,
a meraviglia fiero,
tutto commosse il tempestoso regno.
Inver' l'amato segno,
là per lo mare a nuoto,
il miserel serpendo,
sen già l'onda battendo;
e de! gran mugghiar d'austro e di noto
le querele interrotte
udia l'amica Notte.
I sospiri fùr questi,
ch'ei sciolse, al ciel rivolto:
– O dea, figlia del mar, madre d'Amore,
dunque ove tu nascesti
restar morto e sepolto
deve un fedele innamorato core?
Non soffrir che l'ardore,
che dolce in me sfavilla,
péra tra l'acque e cada:
sostien' ch'a trovar vada,
vòlto al mio ben, per via piana e tranquilla,
da la tua stella scorto,
nel suo grembo, il mio porto.
E voi, siate ancor voi,
minacciose procelle,
sol di tanto cortesi al pregar mio:
se fia ch'il mar m'ingoi,
se 'n queste rive o 'n quelle,
rotto da dura cote esser degg'io,
al mio giusto desio
non si contenda almeno
che i membri afflitti e lassi
a ristorar men passi
pria tra le dolci braccia e 'l caro seno;
poi, nel ritorno, allora
poco mi cal ch'io mora.
Né solo in si rea sorte
men duro e più soave
fia tra gl'impeti vostri il mio morire,
ma fia degna la morte
e giusta, ancorché grave,
de le sciocchezze mie pena e martire.
Perché chi può gioire
di quel piacer sovrano,
di quel ben che m'alletta,
di quel ben che m'aspetta,
e poi lasciarlo, e poi girne lontano,

Dans l'ombre obscure et sombre
ne luisait ni étoile ni lune,
seul brillait un flambeau allumé sur la haute roche ;
mais encore plus intensément resplendissaient
les rayons des yeux aimés.
Le dieu puissant,
qui exerce la domination sur l'eau,
éprouva dépit et indignation envers son ardeur téméraire ;
pour cela avec son grand trident,
fier de cette merveille,
il agita tout le royaume orageux.
En réalité le signe aimé,
là dans la mer à la nage,
le pauvre en rampant,
sent déjà la vague qui le frappe ;
Hélas! Grand mugir de Marin et de Notus
les querelles interrompues
la Nuit amie les entendit.
Les soupirs furent ceux-ci,
qu''il adressa au ciel :
– Oh déesse, fille de la mer, mère d'Amour,
c'est donc où tu es née
que mort et enterré
doit rester un cœur fidèle et amoureux ?
Ne souffres pas que l'ardeur,
qui brille doucement en moi,
périsse dans l'eau et tombe :
Soutiens-moi que j'aille trouver,
tourné vers mon bien, par une voie dégagée et tranquille,
observé par ton étoile,
dans son sein, mon port.
Et vous, soyez encore vous-mêmes,
menaçants orages,
seulement courtois à ma prière :
s'il arrive que la mer m'engloutisse
si, sur ces rives ou celles-là,
je dois être battu contre le rude littoral,
à mon juste désir
Au moins ne vous opposez pas
que les membres affligés et épuisés
aillent se reposer
d'abord dans les bras doux et le sein chéri ;
ensuite, au retour, alors
peu m'importe si je meurs.
Ni seul, dans si triste destin,
moins dur et plus suave
soit ma mort parmi vos rafales,
mais la mort soit digne
et juste, bien que grave,
peine et martyre de mes niaiseries.
Parce que qui peut jouir
de ce plaisir souverain,
de ce bien qui m'attire,
de ce bien qui m'attend,
et puis le laisser, et puis s'en aller loin,

dopo la sua partita
più star non deve in vita. –
Qual più rigido scoglio
intenerito avrebbe
il flebil suon de le pietose voci.
Ma non però l'orgoglio
placossi, anzi più crebbe
de l'onde sorde in un quanto feroci.
E, rapidi e veloci,
sovra l'orride piume
i suoi preghi e i lamenti
via portandone, i venti
spenser del fido polo il picciol lume;
ond'ei, che 'l vide estinto,
restò perduto e vinto.
Poi che s'avide alfine
non poter far più schermo
incontr'a l'onde orribilmente irate,
ver' le piagge vicine,
stanco, anelante, infermo,
drizzò le luci languide e bagnate,
e disse: – O rive amate,
ecco ch'io manco e moro.
Morrò, ma la mia spoglia
in voi prego, s'accoglia,
si che la veggia poi quella ch'adoro,
e 'l mio sepolcro sia
ov'è la vita mia. –
Volea più dir ma 'l flutto,
avaro del suo scampo,
le parole col corpo in un sommerse.
Tosto che scosse in tutto
dal matutino lampo
le tenebre notturne, i lumi aperse
Ero infelice, e scerse
biancheggiar su l'arena,
misero e latto gioco
de l'acque, il suo bel foco,
disse piangendo, e potè dirlo a pena:
– Ahi! tolga il ciel ch'io viva! –
e cadde in su la riva. –
Cosi cantò nel mar Licone assiso,
né pescator fu al canto
che non versasse pianto.

après son départ
il faut qu'il ne soit plus vivant –
Le rocher le plus abrupt
se serait attendri
au son faible des voix poignantes.
Toutefois l'orgueil ne se
calma, au contraire il s'accrut
des vagues sourdes et en même temps féroces.
Et, rapides et prompts,
et emportant sur leurs horribles ailes
ses prières et ses plaintes,
les vents étendirent
la petite lumière du phare fidèle ;
et ainsi, comme il le vit étendu,
il resta perdu et vaincu.
Puis, dès qu'il s'aperçut enfin
de ne plus pouvoir se protéger
des vagues horriblement irritées,
vers les rivages proches,
épuisé, haletant, faible,
il ouvrit ses yeux alanguis et mouillés,
et dit: – Oh, rives aimées,
voici que je perds mes forces et meurs.
Je mourrai, mais que ma dépouille,
je vous en prie, soit accueillie
de façon que la puisse voir celle que j'adore,
et que mon sépulcre soit
là où est ma vie –
Il voulait dire plus, mais le flot,
avare de le sauver,
submergea ensemble les mots avec le corps.
Une fois les ténèbres nocturnes toutes bouleversées
par l'éclair du matin
les lumières réveillèrent
la malheureuse Héro, et elle distingua
blanchir sur le sable,
le jeu misérable et banal
de l'eau, sa belle flamme,
dit en pleurant, et elle put le dire à peine :
– Hélas ! Que le ciel m'enlève la vie ! –
et elle tomba sur le rivage –
Ainsi Licone assis dans la mer chanta,
et il n'y a pécheur qui à ce chant
ne versa pas de larmes.

Plusieurs passages du poème de Marino présentent des similitudes avec la peinture de Rubens :[50] l'évocation de la nuit, de la mer sombre et des lumières. En particulier, les détails de la lumière matinale avec les éclairs, lors de la mort de Léandre, semblent remonter à Marino, car Musée n'en fait pas allusion. Les Néréides pourraient être un apport de Rubens, car ni Musée ni Marino ne les citent. Il est possible que Rubens ait eu accès au

50 Sur la proximité de la poétique du merveilleux entre Marino et Rubens voir Georgievska-Shine 2009: 16–17.

recueil[51] et que les deux artistes se soient rencontrés lors du passage du poète à Padoue et à Venise, en 1602.[52] Marino passa à la cour de Mantoue bien plus tard, en février 1608, pour le mariage du prince Francesco Gonzague avec Marguerite de Savoie.[53] Pour l'occasion, Monteverdi avait composé l'*Arianna*. En octobre 1608, Rubens était déjà rentré à Anvers, mais son tableau sur la mort de Léandre resta à Mantoue. C'est peut-être à cette occasion que Marino aurait pu le voir et y aurait puisé l'inspiration pour un poème en hommage au tableau, *Leandro morto tra le braccia delle Nereidi: di Pietro Paolo Rubens* :[54]

> Dove, dove portate
> Ninfe del mar, nella pietà spietate
> Il feretro funesto
> Del misero d'Abido,
> Che l'amoroso foco, e'l vital lume
> Tra le torbide spume insieme ha spento
> Del vostro crudo, e Barbaro elemento?
> Deh no, perché di Sesto
> Esporlo essangue al Lido,
> E far, che sia da la sua donna scorto,
> Fia maggior crudeltà, c'haverlo morto.

Le poème de Marino et le tableau de Rubens remirent au goût du jour le mythe de Léandre qui inspira Monteverdi. Comme le remarque Paolo Fabbri, dans une lettre au vice-maître de la chapelle Bassano Cassola, datée 26 juillet 1610, Monteverdi avait programmé de mettre en musique le poème de Marino sur la mort de Léandre :[55]

> sto anco preparando una muta di madrigali a cinque voci, che sarà di tre pianti: quello d'Arianna con il solito canto sempre; il pianto di Leandro et Ereo [Ero] del Marini; il terzo, datoglirlo da S. A. S.ma, di Pastore che sia morta la sua Ninfa, parole del figlio del signor conte Lepido Agnelli in morte della Romanina.

Il s'agissait du sixième livre de madrigaux, publié à Venise par Ricciardo Amadino en 1614. Le projet du compositeur prévoyait d'y inclure : le *Lamento d'Arianna* dans la version polyphonique – tiré de l'*Arianna* du 1608 qui circulait déjà manuscrite –, le lamento de Héro sur la mort de Léandre et celui du berger de Scipione Agnelli. Si les plaintes

51 L'inventaire de la bibliothèque de Rubens ne mentionne pas les œuvres de Marino et de Musée. *L'Adone* et *La lira* sont toutefois présents dans la bibliothèque du fils de Rubens, Albrecht. Cf. Arents 2001: 364–65. Sur la bibliothèque de Rubens voir également De Schepper 2004.

52 Rubens était lié au cercle d'intellectuels et érudits néo-stoïciens du frère Philip qui résidait à Padoue. C'est peut-être dans ce milieu que le peintre aurait pu avoir accès au recueil.

53 À cette date, G. B. Marino faisait partie de l'entourage du duc Charles Emmanuel I. Cf. Martini 2007. Bien que Marino ait décrit dans *Il Tempio* (1615) les festivités florentines du 1600 pour Marie de Médicis, sa présence à Florence pour cette année – où il aurait pu rencontrer Rubens – n'est pas attesté. Cf. Cerrai 2003: 199–218.

54 Marino 1675: 16. Traduction : "Où, où portez-vous, / Nymphes de la mer, inhumaines dans votre pitié, / le cercueil funeste / du malheureux d'Abydos / que le feu amoureux, et la lumière vitale, / ont étendu dans les troubles écumes / de votre cruel et barbare élément ? / Hélas, parce que l'exposer exsangue / sur la plage de Sestos, / et faire qu'il soit vu par sa femme / est une cruauté plus grande que de l'avoir tué."

55 Fabbri 1985: 192–93. Traduction : "En outre, je suis en train de préparer un recueil de madrigaux à cinq voix qui sera composé de trois lamentations : celle d'Arianna toujours avec le même chant ; la lamentation de Léandre et Héro de Marino ; la troisième, donnée par son Altesse Sérénissime, du berger qui a perdu sa nymphe, sur des paroles du fils de monsieur le comte Lepido Agnelli pour la mort de la Romanina."

de l'*Arianna* et la *Sestina. Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* furent incluses dans le sixième livre, celle de Héro manque au recueil. Aucun madrigal sur ce poème ne figure dans les œuvres de Monteverdi et aucun document n'explique son exclusion de la publication. La mise en musique du texte de Marino, en tant que scène maritime, présentait peut-être des difficultés de réalisation musicale comparables à celles que Monteverdi rencontrera, en 1616, dans *Le Nozze di Tetide* de Scipione Agnelli, fable programmée pour les festivités du mariage de Ferdinando Gonzague et de Caterina de Médicis.[56]

4. Titien

À la mort de Rubens, parmi les peintures restées dans sa maison, figuraient les célèbres copies que le peintre avait faites des tableaux de Titien, conçus pour les *Camerini d'alabastro* d'Alphonse Ier d'Este duc de Ferrare (*ca* 1523–26) : *L'offrande à Venus* et *La Bacchanale des Andriens*. *La Bacchanale des Andriens* de Titien (*fig.* 3) était le résultat d'une commande très élaborée. Alphonse Ier d'Este, grâce à la médiation de Mario Equicola, avait conçu un *camerino* (lieu destiné à l'*otium* horatien) sur le thème des bacchanales et de Dionysos. Le duc de Ferrare trouvait en Dionysos, à l'instar de Didore de Sicile, un garant de paix, d'amour et de prospérité.[57] Les sujets étaient tirés des *Ekphrasis* de Philostrate, un recueil

fig. 3 : Tiziano Vecellio, *La Bacchanale des Andriens*, *ca* 1523–26 (huile sur toile, 175 x 193 cm).
Madrid, Musée du Prado, inv. P00418.
Photo : © Museo Nacional del Prado, distr. RMN Grand Palais / image du Prado

56 *Ibid.* 206–11.
57 Bentini 2003: 235–45, particulièrement 238.

de descriptions de peintures de l'antiquité grecque. *La Bacchanale* de Titien (*Ekphrasis* I, 25) raconte l'histoire de l'offrande du vin faite par Dionysos aux habitants de l'île d'Andros, les Andriens. Les détails musicaux dans l'œuvre de Titien abondent. Au premier plan, les deux femmes allongées tiennent une flûte, tandis que le pavillon d'un troisième instrument est visible aux pieds de la femme habillée en rouge.[58] Au sol, une feuille avec le célèbre canon *Qui boyt et ne reboyt il ne scet que boyre soit*, attribué à Adrien Willaert,[59] est posée près de la rivière ; le son hypnotique du canon évoque l'écoulement continue du vin dans la rivière ainsi que l'action du "boire et reboire" de la chanson, chantée par le couple en arrière-plan. Sur la droite deux couples dansent gaiement. Dans le fond, sur la colline, Titien représente Noé ivre, allongé sur le dos, figure de l'Ancien testament qui fait allusion à l'invention du vin dans le monde chrétien.[60]

fig. 4 : Peter Paul Rubens, *Les Andriens*, *ca* 1636–38 (huile sur toile, 200 x 215 cm).
Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 600.
Photo : © Bridgeman Images

58 Anthony Rowland-Jones propose une interprétation érotique de ces instruments, en s'appuyant sur l'évidence de la forme phallique des flûtes et sur le fait que l'instrument, dans les traditions populaires, était lié au rite de mariage et à la sphère de la sexualité. Cependant, il faut aussi tenir en considération que, aux XVIe et XVIIe siècles, les aérophones étaient considérés comme les instruments les plus adaptés pour représenter les concerts champêtres. Monteverdi, en citant Platon, rappelait dans une de ses lettres "Cithara debet esse in civitate, et thibia in agris." Cette référence doit avoir été bien connue même dans le milieu des peintres. Cf. Rowland-Jones 2000: 84–90 ; Fabbri 1985: 207.

59 Lowinsky 1989 I: 289–350.

60 La figure allongée sur le fond ne peut pas être identifiée avec "Titian's fat river god (Silenus?)", comme Rowland-Jones 2000: 85 l'indique.

Les copies de Rubens réinterprètent les originaux. C'est d'ailleurs vers la fin de sa vie, entre 1636 et 1638, alors qu'il maîtrise le traitement méticuleux des détails, que le peintre se consacre à cette copie.[61] Rubens transforme radicalement les éléments musicaux du tableau de Titien (*fig. 4*) : il supprime le canon de Willaert ; il réinterprète les chanteurs du fond comme un couple d'amants ; il transforme le thème de l'ivresse de Noé dans une scène bucolique où un berger joue du hautbois, près de son troupeau. En effet, bien que les deux femmes tiennent les deux flûtes en main, la disparition des deux chanteurs dans le fond avait supprimé la musique jouée qui était fondamentale à la danse des couples sur la droite. C'est pour cette motivation que Rubens remplace alors Noé ivre, par le berger au hautbois. Par conséquent, la musique de la danse n'est plus le canon de Willaert, mais celle d'une sonate pastorale.[62]

Quels avaient été les modèles de Rubens ? Selon Michael Jaffé, Rubens avait vu le tableau de Titien à Rome, entre 1605 et 1608, dans le palais du cardinal Pietro Aldobrandini, qui l'avait volé à Ferrare chez les Este dans la nuit du 1er décembre 1598.[63] À cette occasion, Rubens aurait pu tirer un dessin qui l'aurait ensuite guidé dans la réalisation des copies. Selon Jeremy Wood, Rubens s'était inspiré d'une copie des années 1620 d'auteur anonyme, peut-être d'Antoon van Dyck.[64] Cette hypothèse se base sur la présence de la branche posée sur le pubis de la nymphe, une modification commandée par le cardinal Ludovico Ludovisi après le séjour de Rubens à Rome. Cependant, les variantes musicales imposées par Rubens ne pouvaient pas dépendre d'une copie approximative. Elles étaient plus probablement le résultat d'une interprétation du modèle, d'une manière critique de revoir ses maîtres. Dans la poétique du peintre âgé de 59 ans, le contexte bucolique de la bacchanale, l'évocation du monde mythique des nymphes, n'exigent pas de représenter de la musique notée, un détail trop érudit. Ajouter un petit berger qui joue du hautbois, en haut d'une colline, justifie amplement la danse des couples et confère à la scène une connotation bucolique plus appropriée à la vision du peintre. La caractérisation du mythe des Andriens se perd totalement, lorsque Rubens fait de la rivière de vin une simple rivière d'eau, qui permet de jouer avec la beauté des femmes qui y sont reflétées. Loin de s'inscrire dans la lignée de la peinture des anciens, des *Ekphrasis* et de l'érudition musicale de la Renaissance, pour la copie de ce tableau Rubens privilégie donc la représentation d'une scène de jouissance champêtre.

L'expérience italienne avait permis à Rubens d'approfondir, jusqu'à la maîtriser, la connaissance de la mythologie et les secrets de la représentation des passions. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc l'admirait justement pour "l'érudition profonde et la cognoissance merveilleuse de la bonne antiquité" comme il l'écrivait dans la lettre du

61 Pour l'approfondissement des aspects figuratifs et stylistiques concernant la copie de Rubens, voir *Bacchanals by Titian* 1987: 73–160.

62 Sur les copies de Rubens des tableaux de Titien et sur l'importance du paysage pastorale dans la production de ces années voir Freedberg 1998: 29–66.

63 Jaffé 1989: 365. Sur le vol des peintures des *Camerini* cf. Venturi 1882: 113, doc. 1 ; Menegatti 2007: 263–85.

64 Wood 2010b I: 51–53.

26 février 1622.[65] Tous les mythes du répertoire du peintre avaient été intégrés dans son esprit au point d'en marquer sa pensée critique sur l'art. Comme l'explique Karol Berger, on en trouve un exemple dans la lettre du 14 août 1637 à Franciscus Junius, philologue allemand qui venait de publier le traité *De Pictura Veterum* (Amsterdam, 1637).[66] Ici, Rubens réfléchit sur la peinture ancienne et moderne. Il explique à Junius que la peinture moderne exerce un pouvoir sur les sens jusqu'à toucher profondément l'âme, à l'impressionner, une force que la peinture ancienne ne peut pas avoir, car, étant perdue, il faut l'imaginer à l'aide de descriptions littéraires. Comme l'écrit Rubens, la peinture ancienne est un rêve que le peintre essaie en vain de saisir, comme Orphée essaie de saisir l'image d'Eurydice :[67]

> Nam illa quae sub sensum cadunt, acrius imprimuntur et haerent, et exactius examen requirunt, atque materiam uberiorem proficiendi studiosis praebent, quam illa quae sola imaginatione tanquam somnia se nobis offerunt, et verbis tantum adumbrata ter frustra comprensa (ut Orpheum Euridices Imago) eludunt saepe, et sua quemque spe frustrantur.

BIBLIOGRAPHIE

Alpers, Svetlana

1971 *The Decoration of the Torre de la Parada*. Bruxelles: Arcade Press (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* IX).

Arents, Prosper

2001 *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie = De gulden passer: Tijdschrift voor boekwetenschap* [78/79] 2000/01. Anvers: Vereniging der Antwerpse Bibliofielen.

Bacchanals by Titian

1987 *Bacchanals by Titian and Rubens.* Éd. par G. Cavalli-Björkman. Stockholm: Nationalmuseum Stockholm.

Baschet, Armand

1866 "Pierre-Paul Rubens peintre de Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue (1600–1608)." *Gazette des Beaux-Arts* XX: 401–52.

Bentini, Jadranka

2003 "Fra favola e sentimento: la pittura a Ferrara dal Cinquecento al Seicento." *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*. Éd. par Jadranka Bentini *et al.* Milan: Silvana Editoriale, 235–45.

Berger, Karol

2007 *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origin of Musical Modernity.* Berkeley: The University of California Press.

65 Rubens 1840: 5 ; Rubens 1898 II: 337.

66 Berger 2007: 38–39.

67 Lettre de Rubens à Junius, 14 août 1637 (Junius 1996 I: 109–10). Traduction : "Car, ces œuvres qui tombent sous les sens s'impriment davantage en nous et y restent fixées, elles requièrent un examen plus minutieux et fournissent, à qui désire progresser, une matière plus abondante que celles qui s'offrent à nous, comme des rêves, uniquement en imagination, et qui, esquissées seulement par des mots, à trois reprises vainement embrassées – telles l'image d'Eurydice par Orphée – font souvent illusion et déjouent nos espoirs."

Bianconi, Lorenzo

1987 *Music in the Seventeenth Century.* Traduction: David Bryant. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Bukofzer, Manfred F.

1988 *La musique baroque*. Traduction: Claude Chauvel *et al*. Paris: J.-C. Lattès.

Buonarroti, Michelangelo

1600 *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di madonna Maria de' Medici Regina di Francia e di Navarra.* Florence: Marescotti.

Campo Weyerman, Jacob

1729 *De levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konstschilders en Konst-schilderessen.* La Haye: E. Bouquet.

Cavicchi, Camilla

2008 "Musique pour Eros et Psyché au Palais du Té à Mantoue." *Musique – Images – Instruments: Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* X: 50–61.

Cerrai, Marzia

2003 "A proposito del XVII canto dell'Adone: il poema del Marino e le descrizioni fiorentine delle feste per Maria de' Medici." *Studi Secenteschi* XLIV: 199–218.

Chater, James

1987 "Musical Patronage in Rome at the Turn of the Seventeenth Century: the Case of Cardinal Montalto." *Studi Musicali* XVI: 179–227.

D'Adduogo, Maria

[s. d.] "Orfeo e Euridice" [fiche iconographique, no. 28]. *Metamorfosi d'Ovidio*, <http://www.iconos.it/index.php?id=3886>, consulté le 22/10/2015.

De Schepper, Marcus

2004 *La passion des livres: Rubens et sa bibliothèque*. Anvers: Musée Plantin-Moretus.

Fabbri, Paolo

1985 *Monteverdi.* Turin: EDT.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio

1978/79 "*Per sempre in Roma*. Ipotesi sur Rubens 1601–1608." *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* XLVIII–XLIX: 226–37.

Fiorini Galassi, Maria Grazia

1986 "Il camerino detto di Orfeo nel Palazzo Ducale di Mantova. Mito dell'eterno ritorno o metafora ideologica del Rinascimento." *Civiltà mantovana* XI: 35–52.

Foucart, Jacques

1977 "Essai de répertoire." *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises.* Paris: Éditions des Musées nationaux: 281–90.

Freedberg, David

1998 *Titian and Rubens: Power, Politics, and Style*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum.

Georgievska-Shine, Aneta

2003 "Horror and Pity. Some Thoughts on the Sense of the Tragic in Rubens' *Hero and Leander* and *The Fall of Phaeton*." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XXX: 217–28.

2009 *Rubens and the Archaeology of Myth, 1610–1620. Visual and Poetic Memory.* Londres: Ashgate.

Golahny, Amy

2009 "Rubens' *Hero and Leander* and its Poetic Progeny." *Yale University Art Gallery Bulletin* [s. n.]: 21–37.

Gonzaga, la celeste galeria

2002 *Gonzaga, la celeste galeria: l'esercizio del collezionismo.* Éd. par Raffaella Morselli. Milan: Skira.

Gregori, Mina

1994 *Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie fiorentine*. Udine: Magnus edizioni.

Hartt, Frederick

1981 *Giulio Romano.* New York: Hacker Art Books.

Held, Julius S.

1980 *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, I–II. Washington: National Gallery of Art / Princeton: Princeton University Press.

Huemer, Frances

1983 "Rubens and Galileo 1604: Nature, Art, and Poetry." *Wallraf-Richartz Jahrbuch* XLIV: 175–97.

1996 *Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade.* New York: Garland Publisher (*Garland studies in the Renaissance* 5; *Garland reference library of the humanities* 1970).

Jaffé, Michael

1984 *Rubens e l'Italia.* Rome: Fratelli Piombi Editori.

1989 *Rubens: catalogo completo.* Milan: Rizzoli.

Junius, Franciscus

1996 *De pictura veterum libri tres*. Éd. par C. Nativel. Genève: Droz.

Lagrée, Jacqueline

1994 *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme. Étude et traduction des traités stoïciens de* La Constance, Manuel de philosophie stoïcienne, Physique des stoïciens. Paris: J. Vrin (*Philologie et Mercure*).

Leonardo da Vinci

1890 *Trattato della pittura.* Rome: Unione cooperativa editrice.

Lipse, Juste

1589 *Politicorum sive civilis doctrinæ libri sex.* Leyde: Plantin-Raphelengius.

Lorenzetti, Stefano

2003 *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*. Florence: Olschki (*Historiae Musicae Cultores* 95).

Lowinsky, Edward E.

1989 *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays.* Chicago: The University of Chicago Press.

Mamone, Sara

1988 *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina Maria de' Medici.* Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

Marino, Giambattista

1675 *La Galeria del Cavalier Marino distinta in pitture e sculture.* Venezia: Giovan Pietro Brigonci.

1913 *Poesie varie*. Éd. par Benedetto Croce. Bari: Laterza.

Martini, Alessandro

2007 "Giovan Battista Marino." *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. LXX. Rome: Treccani, 517–35.

Menegatti, Maria Lucia

2007 "La via coperta a partire da una rilettura dei documenti d'archivio." *Il camerino delle pitture d'Alfonso I*. Éd. par Alessandro Ballarin. Cittadella: Bertoncello artigrafiche, VI: 263–85.

Metamorfosi d'Ovidio

[s. d.] *ICONOS: Viaggio interattivo nelle Metamorfosi d'Ovidio*. Base de données. Dirigé par Claudia Cieri Via. Rome: L'Université de Rome 'La Sapienza'; <http://www.iconos.it>, consulté le 27/09/2016.

Monteverdi, Giulio Cesare

1607 "Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali." Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali a tre voci*. Venise: R. Amadino [s. p.].

Musaeus [Musée le Grammairien]

1495 *Mousaiou Poiimation ta kath' hiro kai Leandron ho di kai eis tin rhomaion dialekton autolexei metocheteuthi. Musæi opusculum de Herone & Leandro*. Venise: Aldo Manuzio.

Norris, Christopher

1940 "Rubens before Italy." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXXVI: 184–94.

Ost, Hans

2001 "Rubens und Monteverdi in Mantua. Zur Götterversammlung der Prager Burg". *Rubens Passioni: Kultur der Leidenschaften im Barock*. Éd. par Ulrich Heinen & Andreas Thielemann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (*Rekonstruktion der Künste* 3), 110–58.

Ovide

1928 *Les Métamorphoses*, II. Traduction: George Lafaye. Paris: Les belles lettres.

Parisi, Susan

2002 "*Il stilo nostro di Mantova* according to Rubens: A Licenza alla Mantovana postscript." *Album amicorum Albert Dunning: In occasione del suo LXV compleanno*. Éd. par Giacomo Fornari. Turnhout: Brepols, 251–63.

Pirrotta, Nino

1975 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Turin: Einaudi.

Pomme de Mirimonde, Albert

1977 "Rubens et la musique." *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* [s. n.]: 97–197.

Regteren Altena, Johan Quirijn van

1940 "Rubens as a Draughtsman, I – Relations to Italian Art." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXXVI: 194–200.

Reiffenberg, Frédéric-Auguste-Ferdinand Thomas de

1837 "Nouvelles recherches sur Pierre Paul Rubens, contenant une vie inédite de ce grand peintre, par Philippe Rubens, son neveu." *Nouveaux mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles* X: 1–21.

Rowland-Jones, Anthony

1998 "The Minuet: Painter-Musicians in Triple Time." *Early Music* XXVI: 415–31.

Rubens a Mantova

1977 *Rubens a Mantova*. Éd. par Ugo Bazzotti. Milano: Electa.

Rubens e Firenze

1983 *Rubens e Firenze*. Éd. par Mina Gregori. Florence: La Nuova Italia.

Rubens, Petrus Paulus

1840 *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*. Publiées d'après ses autographes, et précédées d'une introduction sur la vie de ce grand peintre, et sur la politique de son temps. Éd. par Émile Gachet. Bruxelles: M. Hayez.

1898 *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, II–III. Éd. par Max Rooses & Charles Ruellens. Anvers: J. Maes & J.-B. Buschmann.

Schizzerotto, Giancarlo

1979 *Rubens a Mantova fra gesuiti, principi e pittori: con spigolature sul suo soggiorno italiano (1600–1608)*. Mantoue: Grassi.

Silva, Romano

1984 "Strumenti musicali 'alla greca' e 'all'antica' nel Rinascimento". *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I: L'uso dei classici*. Éd. par Salvatore Settis. Turin: Einaudi (Biblioteca di storia dell'arte, nouv. sér. 1), 361–72.

Simson, Otto von

1968 *Rubens. Il ciclo di Maria de' Medici*. Milan: Fratelli Fabbri & Skira.

Solerti, Angelo

1903 *Gli albori del melodramma*, I–II. Milan etc.: Remo Sandron.

1905 *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*. Florence: R. Bemporad & figlio.

Staiti, Nico

1993 "Tempo della musica e tempo delle immagini. Raffigurazioni della musica e tradizione orale." *Antropologia della musica e culture mediterranee*. Éd. par Tullia Magrini. Bologne: Il Mulino (*Musica e storia. Quaderni della Fondazione Ugo e Olga Levi* 1), 183–204.

Sylburgius, Fridericus

1588–90 *Historiae Romanae scriptores*, I–III. Francfort: Erben Andreas Wechel, Claude de Marne & Johann I Aubry.

Tordella, Piera Giovanna

1998 "Giovan Battista Bertani. Miti classici e rivisitazioni giuliesche in disegni per committenze ducali mantovane." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLII: 311–57.

Trinchieri Camiz, Franca

1983 "Due quadri 'musicali' del Dosso." *Frescobaldi e il suo tempo, nel quarto centenario della nascita*. Venise: Marsilio, 85–91.

Van de Velde, Carl

1978–79 "L'itinéraire italien de Rubens." *Bulletin de l'institut historique belge de Rome* XLVIII–XLIX: 238–59.

Venturi, Adolfo

1882 *La R. Galleria estense di Modena*. Modène: Toschi.

Winternitz, Emanuel

1982 *Leonardo da Vinci as a Musicians*. New Haven / Londres: Yale University Press.

Wood, Jeremy

2010a *Copies and Adaptations from Renaissance and later Artists. Italian Artists. I. Raphael and his School*, I–II. Londres: Harvey Miller / Turnhout: Brepols (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* XXVI/2.1).

2010b *Copies and Adaptations from Renaissance and later Artists. Italian Artists. II. Titian and North Italian Art*, I–II. Londres: Harvey Miller / Turnhout: Brepols (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* XXVI/2.2).

2011 *Copies and Adaptations from Renaissance and later Artists. Italian Artists. III. Artists Working in Central Italy and France*, I–II. Londres: Harvey Miller / Turnhout: Brepols (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* XXVI/2.3).

Editores

Antonio Baldassarre,

Hochschule Luzern – Musik, Zentralstrasse 18, 6003 Luzern, Switzerland <antonio.baldassarre@hslu.ch>

Cristina Bordas,

Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, Calle Profesor Aranguren s/n, Ciudad Universitaria, 28040 Madrid, Spain <cbordas@musicologia.com>

Gabriela Currie,

University of Minnesota, School of Music, 166 Ferguson Hall, 2106 – 4th Street South, Minneapolis, MN 55455, U.S.A. <ilnit001@umn.edu>

Nicoletta Guidobaldi,

Università di Bologna, Campus di Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali, via degli Ariani, 1, 48121 Ravenna, Italy <nicoletta.guidobaldi@unibo.it>

Björn R. Tammen,

Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, 1010 Wien, Austria <bjoern.tammen@oeaw.ac.at>

Philippe Vendrix,

Université de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 59, rue Néricault-Destouches, BP 12050, 37020 Tours Cedex 1, France <vendrix@univ-tours.fr>