



HAL
open science

Vin, musique et tempérance dans la peinture européenne de Titien à Valentin de Boulogne

Philippe Morel

► **To cite this version:**

Philippe Morel. Vin, musique et tempérance dans la peinture européenne de Titien à Valentin de Boulogne. LA FORTUNA DEI BACCANALI DI TIZIANO NELL'ARTE E NELLA LETTERATURA DEL SEICENTO, 2019. halshs-03909795

HAL Id: halshs-03909795

<https://shs.hal.science/halshs-03909795>

Submitted on 8 Feb 2023

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.

LA FORTUNA DEI BACCANALI DI TIZIANO NELL'ARTE E NELLA LETTERATURA DEL SEICENTO

a cura di Stefan Albl e Sybille Ebert-Schifferer

CAMPISANO EDITORE



LA FORTUNA
DEI BACCANALI DI TIZIANO
NELL'ARTE E NELLA
LETTERATURA DEL SEICENTO

a cura di
Stefan Albl
Sybille Ebert-Schifferer

CAMPISANO EDITORE

QUADERNI DELLA BIBLIOTHECA HERTZIANA

4

a cura di

Tanja Michalsky

Tristan Weddigen

Responsabile della redazione

Marieke von Bernstorff

Cura redazionale del volume

Michela Corso

Caterina Scholl



**BIBLIOTHECA
HERTZIANA**

MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

in copertina

Nicolas Poussin, *Baccanale di fronte*

a un'erma, olio su tela, 98 × 142,8 cm.

Londra, The National Gallery, inv. NG62

(foto © The National Gallery, London)

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

L'Editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto
riguarda le fonti iconografiche
e letterarie non individuate.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2019 by

Campisano Editore Srl

00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53

Tel +39 06 4066614

campisanoeditore@tiscali.it

www.campisanoeditore.it

ISBN 978-88-85795-30-3

INDICE

- pag. 7 TAVOLE
- 13 INTRODUZIONE
Stefan Albl, Sybille Ebert-Schifferer
- 17 I BACCANALI DI ALFONSO I D'ESTE
Vincenzo Farinella
- 31 IL MODELLO DEI BACCANALI NEL COLLEZIONISMO ROMANO
DEL SEICENTO. ANTONIO BARBERINI, DOSSO DOSSI E IL CAMERINO
DELLA PITTURA DI ALFONSO I D'ESTE
Patrizia Cavazzini
- 49 LA PRIMA RISCOPERTA DEI BACCANALI: IL RUOLO
DI ANNIBALE CARRACCI E DI GIOVANNI BATTISTA AGUCCHI
Silvia Ginzburg
- 71 "CONTRAFFAZIONI TIZIANESCHE"? ALBANI, DOMENICHINO
AND THE BACCHANALS
Catherine Puglisi
- 91 POUSSIN'S BACCHANALS: REPETITIONS AND DIFFERENCE
Nicola Suthor
- 113 REINVENTARE TIZIANO. IL GIARDINO DI VENERE DI PIETRO TESTA
Stefan Albl
- 129 UN DISEGNO LICENZIOSO DI PIETRO TESTA:
GLI AMORI DI PAN E VENERE
Angiola Canevari, Giulia Fusconi

- 149 ANMUTIG, ZIERLICH, SCHÖN: TIZIANS AMORETTEN
UND SANDRARTS TEUTSCHE ACADEMIE
Anna Schreurs-Morét
- 181 I BACCANALI DI TIZIANO NELLA VENEZIA DEL SEICENTO
Bernard Aikema
- 201 LA SOPRAVVIVENZA DELLE FAVOLE ANTICHE NELLA CAPITALE
PERDUTA: UNA TRADIZIONE <QUASI> INTERROTTA
Cecilia Vicentini
- 219 TRANSFORMATIONEN DER TRUNKENHEIT.
DIE FORTUNA DER BACCANALI TIZIANS IN DRUCKGRAPHIK
UND ZEICHENKUNST DES 17. JAHRHUNDERTS
Dagmar Korbacher
- 235 TITIAN'S TENDERNESS IN TRANSLATION. THE SCULPTED PUTTO
BETWEEN ROME, ANTWERP, AND AMSTERDAM
Joris van Gastel
- 255 VIN, MUSIQUE ET TEMPÉRANCE DANS LA PEINTURE EUROPÉENNE
DE TITIEN À VALENTIN DE BOULOGNE
Philippe Morel
- 277 RESONANZEN. BELLORI UND DIE BACCANALI TIZIANS
Elisabeth Oy-Marra
- 297 FILIPPO BALDINUCCI AND A COPY OF TITIAN'S BACCHANAL
OF THE ANDRIANS
Alexander Röstel

VIN, MUSIQUE ET TEMPÉRANCE DANS LA PEINTURE EUROPÉENNE DE TITIEN À VALENTIN DE BOULOGNE

Philippe Morel

Titien et le Camerino

Si Bacchus et le vin, l'amour et la fécondité constituent le faisceau thématique le plus manifeste du célèbre Camerino di pittura d'Alfonso I d'Este, duc de Ferrare, la question de la tempérance, qui ressort déjà des inscriptions gravées sur certaines plaques du Camerino dei marmi voisin, où il est question de juste milieu, de modération (« ne quid nimis ») et de maîtrise de soi, s'y affirme progressivement et de manière toujours plus décisive, de la *Fête de Bacchus* de Bellini (tab. IV) et du *Triomphe de Bacchus* de Raphaël à la *Bacchanale des Andriens* de Titien (tab. III), ceci afin d'exprimer l'éthos épicurien d'Alfonso d'Este¹.

Dans l'œuvre de Bellini, elle tient en particulier à la jeunesse du dieu qui résume l'idée bien connue selon laquelle un bon usage du vin entretient la jeunesse². Chez Raphaël dont l'invention est essentiellement documentée par une traduction picturale postérieure due à Garofalo, la tempérance intervient d'abord de manière dramatique sous la forme de la présentation d'une coupe d'eau à un Silène ivre et sous celle d'un contraste entre l'attitude de celui-ci et celle du jeune couple de droite (fig. 1). Elle se précise dans un registre plus ostensiblement symbolique avec, d'une part, le geste attribut de la tempérance adapté au vin et inscrit à proximité de Bacchus et avec, d'autre part, la valeur emblématique de l'éléphant admoniteur placé au centre de la composition, cet animal étant lui-même une figure bien connue de la tempérance alimentaire comme l'indique Plutarque. Qui plus est, selon le texte de Lucien qui permet d'expliquer la présence de Jupiter dans le ciel, c'est en louant l'invention du vin par son fils Bacchus que le dieu ajoute : « celui qui boit avec mesure en devient plus plaisant et plus gai »³.

L'œuvre de Raphaël témoigne en outre, et c'est important pour ce qui va suivre, de l'extension sémantique, à partir du Cinquecento, du geste attribut de la tempérance qui correspondait initialement au simple fait de verser de l'eau dans du vin, de le *temprare* en italien ou *temperare* en latin, selon un usage habituel à l'Antiquité comme à cette époque, et qui s'est étendu au fait de

1. Benvenuto Tisi dit Garofalo (d'après Raphaël), *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*, huile sur toile, 218 × 313 cm. Dresde, Gemälde Galerie Alte Meister (photo Bridgeman)



verser avec précaution ou dextérité un liquide d'un récipient en un autre, y compris une large coupe ou une assiette, selon le principe du « ne quid nimis », du rien de trop (qu'Athénée repris par Érasme relie à la consommation du vin)⁴.

Dans la *Bacchanale des Andriens*, Titien s'applique à exprimer l'idée de tempérance en l'associant étroitement à la musique et à la danse. Représentés en train de danser, de chanter et de converser, les Andriens incarnent ici une forme de mesure, en opposition à ce qu'écrit d'eux Philostrate, au texte de la chanson à boire de Willaert déchiffirable au premier plan du tableau et aux figures périphériques qui s'abandonnent à la boisson et à l'ivresse. Parmi les Andriens, nous observons d'abord deux joueuses de flûte étendues sur le sol et en train de converser, deux hommes qui chantent sous les arbres au second plan, et un groupe de danseurs, notamment le couple qui se regarde dans les yeux et danse d'un même pas ; on relève ensuite le geste de l'homme qui élève et contemple une carafe de vin, et celui de l'homme en train de remplir la coupe de l'une des flûtistes ; cet ensemble de figures et de gestes définit un

rapport tempéré et harmonieux entre le vin, la musique, la danse et l'amour. En effet, Dionysos a non seulement donné le vin à l'humanité, comme l'illustre l'épisode des Andriens, il lui a également appris comment le consommer ce que résume l'histoire du roi d'Athènes Amphyction, et il lui a enseigné le rythme et l'harmonie en compagnie d'Apollon et des Muses, comme Platon l'explique dans *Les Lois* avant d'insister sur les effets bénéfiques d'un usage modéré de vin. Dans son *De voluptate*, Lorenzo Valla résume cette idée en déclarant que le vin « apprend à infléchir la voix pour le chant et mouvoir les membres ignorants en cadence »⁵.

Ajoutons qu'en écho à cette question de la tempérance et afin de bien la mettre en évidence, chacune des inventions spécifiquement dionysiaques du Camerino est traversée par une dualité implicite entre la tempérance et l'excès, ce dernier se donnant sous l'apparence des débordements sexuels de Priape du côté de Bellini, de l'ivresse de Silène chez Raphaël, tandis que dans les *Andriens*, on peut retenir la nymphe voluptueuse endormie par l'ivresse, le dieu fleuve ivre mort à l'arrière-plan ou l'avidité avec laquelle l'homme ventripotent engloutit le vin en buvant directement à la fiasque. Cette dualité comportementale, cette manière de psychomachie, ou plutôt cette confrontation de l'excès avec la mesure, ordonne aussi les composantes du décor plafonnant de la chambre à coucher d'Alfonso d'Este et nous allons les retrouver dans certaines des œuvres du corpus que l'on va examiner.

La tempérance dans la culture de la Renaissance

Il faut d'abord rappeler, même de façon extrêmement brève, à quel point la tempérance qu'ont tour à tour théorisée Platon, Aristote, Cicéron, saint Thomas d'Aquin et quelques autres, cette *aurea mediocritas* vantée notamment par Horace, a très largement imprégné la culture de la Renaissance dans des domaines aussi bien éthique, social, religieux et politique, que médical, diététique et esthétique. Alberti fait l'éloge de la mesure et du juste milieu dans la composition picturale, Ficin insiste sur la tempérance des humeurs et du *spiritus* et sur son rapport à l'harmonie céleste, Castiglione estime que la tempérance convient tout particulièrement au prince et au courtisan, Montaigne l'a remarquablement incarnée dans ses *Essais* où il la présente comme la reine des vertus et l'assaisonnement de la volupté. Mario Equicola, l'auteur de l'*invenzione* du Camerino ferrarais, écrit de son côté dans son *Libro di natura d'amore* : « si nous nous aimons nous-mêmes, et si la finalité de l'amour est la volupté, on doit s'adonner à la tempérance ou juste milieu qui conserve la santé et assure la jouissance de la volupté »⁶.

Des théories médicales centrées sur l'équilibre des humeurs, aux manuels de civilité qui insistent sur la maîtrise des gestes et des comportements, il n'est question que de modération, de mesure, de juste milieu, de *medietas* ou de *mediocritas*. Il faut y reconnaître aussi bien une expression de la culture

humaniste et une remise en cause de la doxa chrétienne concernant le corps et les plaisirs, qu'une réponse face aux malheurs et aux excès du temps. Dans son expression la plus élémentaire, la tempérance concerne aussi bien la sexualité que l'alimentation et tout particulièrement le vin.

On pourrait croire que Bacchus était considérée comme une simple incarnation de l'intempérance et la consommation du vin comme la porte ouverte à tous les excès : toute une tradition médiévale, de Fulgence à Boccace et à Christine de Pisan, le répète inlassablement. Il en va différemment à la Renaissance, où une relecture attentive des écrits de l'Antiquité et une réhabilitation corrélative de la *voluptas* et du *convivium* ont permis de revoir profondément cette approche caricaturale et sans effet de Bacchus et du vin. Ce sont inversement les nombreuses vertus du vin, s'il est consommé avec modération, qui vont être fréquemment mises en avant, pour lutter contre la mélancolie, la tristesse et la solitude, pour favoriser l'amour et la fertilité et pour stimuler l'imagination créatrice.

Le rapport à la musique va nous retenir en cette occasion. Partons de quelques idées simples, en rappelant que la musique, comme le vin, peut être considérée comme un don de Dionysos selon Platon et que le vin et la musique contribuent à élever l'âme et à nourrir l'inspiration. Cesare Ripa les associe tous deux au tempérament sanguin et déclare que l'un et l'autre entretiennent l'allégresse et qu'« un bon vin, un vin délicat, soutient la mélodie vocale »⁷. Plutarque souligne de son côté cette évidence : « chanter, rire et danser, c'est ce que l'on fait quand on a bu raisonnablement ».

Dans une perspective plus abstraite, Plutarque et Athénée se penchent sur la question des proportions que l'on doit respecter dans le mélange de l'eau avec le vin, considérations que l'on retrouve sous la plume d'Érasme et d'Alciati et à propos desquelles, dans un traité publié en 1556, Carlo Lenzoni parle de ce qu'il appelle « gli armonici di Bacco [qui] ad imitazioni de' musici veri hanno trovato tre consonanze della acqua a'l vino ». Selon cette théorie, il y aurait donc une correspondance intime, fondée sur les proportions mathématiques, entre la musique ou ses intervalles et la consommation du vin⁸. Aussi particulier et limité soit-il, ce rapprochement en dit long sur les multiples liens que l'on pouvait établir entre la musique et le vin, et c'est précisément autour de l'idée de mesure et de tempérance que ce voisinage va prendre forme dans les tableaux que nous allons considérer, notions qui trouvent des correspondances naturelles du côté de la pratique musicale, laquelle vise à l'accord des sons, à l'harmonie des voix, autrement dit à la juste proportion des nombres, des voix et des sons comme l'écrit Vincenzo Giustiniani dans son *Discorso sopra la musica*⁹. Un texte anonyme du XVI^e siècle en considère également les effets : « sendo la musica [...] mezzo d'ugugliar gli umori, dar buon tuono alla voce, tempo all'andare e misura al trattar delle cose [...] »¹⁰, musique qui produit aussi des effets psychologiques, spirituels et relationnels

2. Ambrosius Benson, *Le Concert après le repas*, huile sur bois, 122 × 147 cm. Paris, Musée du Louvre (photo Wikimedia Commons)



déterminants, y compris sous la forme du <stile temperato> dont parle Monteverdi, qui est censé inspiré un sentiment analogue et qui serait un juste milieu entre le <stile molle> et le <stile concitato> ¹¹.

La tempérance dans la peinture flamande et hollandaise de Benson à Rombouts (1540-1625)

La question de la tempérance au sein d'une composition dédiée au vin, à la musique et à l'amour va être reprise, sans lien direct avec Titien et le Camerino ferrarais, dans un groupe de tableaux peints dans les années 1530-1540 par un artiste qui, s'il est peut-être né à Ferrare, ne s'en est pas moins rapidement transféré à Bruges. Les œuvres d'Ambrosius Benson conservées au Louvre, à Blois et à Vérone, et souvent imitées, proposent des variations similaires aux *Andriens*, sur un thème différent mais relativement proche, un

concert entre amants après le repas (fig. 2). Une sorte de circularité induite par la distribution des personnages autour d'une table, se traduit par la proximité du verre de vin avec la musique, de la musique avec les contacts amoureux, et de ceux-ci avec la consommation du vin, circularité que l'on observe déjà dans la bacchanale ferraraise. Associée à l'expression et à l'attitude des figures, cette relation circulaire et étroite entre ces trois activités, inclinations ou passions laisse entendre que le concert et l'harmonie révèlent la nature des liens amoureux et caractérisent les modalités de consommation du vin. Tout est donc sous le signe de la mesure et de l'accord, de la modération et de l'union. Ce type de réunion champêtre, musicale et amoureuse (qui est une relecture moderne et réaliste du thème du jardin d'amour diffusé principalement au XV^e siècle) va connaître une certaine fortune dans la peinture nordique jusqu'au siècle suivant, notamment sous la forme renouvelée de 'gallant companies' assez fréquentes dans la peinture hollandaise du premier tiers du XVII^e siècle¹².

Cornelis van Haarlem renouvelle le dispositif dans un tableau conservé à Hartford qui a été présenté comme une *Allégorie de la tempérance* (1604), ce que pourrait confirmer le geste attribué de la vieille servante à l'arrière-plan¹³. On peut néanmoins y percevoir, au-delà des nudités, une dynamique différente par rapport aux tableaux de Benson, avec une assez nette distinction entre d'une part les quatre ou cinq musiciens tout occupés à leur concert, au premier plan de l'image, l'un d'entre eux affichant le geste, symptomatique et fondamental pour notre sujet, de la battue musicale en lisant la partition, un autre élevant un regard inspiré vers le ciel, et d'autre part le couple d'amants occupant le milieu de l'image au second plan avec l'homme qui présente un verre de vin¹⁴. La poitrine entièrement dénudée de la jeune femme, la manière dont elle enlace le jeune homme et la mise de ce dernier font penser à une image du Fils prodigue dans les bras d'une courtisane. La tempérance que pourrait symboliser le geste de la servante et qu'incarne le concert vaudrait alors comme un contre-exemple, un conseil ou un avertissement face aux égarements d'une luxure vénale illustrée par le couple. Mais une forme d'indécision, peut-être recherchée, plane cependant sur la nature d'un tel message, ces jeunes amants pouvant également symboliser une relation amoureuse harmonieuse. Un tableau de Louis Finson peint à Bruges avant 1617 affiche une semblable ambiguïté entre scène de bordel et invitation à la mesure¹⁵.

Cornelis van Haarlem est par ailleurs l'auteur d'un grand nombre d'œuvres plus ou moins semblables entre elles et plus proches de la *Bacchanales des Andriens* d'un point de vue plastique¹⁶. Elles ont été réalisées entre la fin du XVI^e siècle et le premier quart du XVII^e siècle, et sont caractérisées par un regroupement de personnages plus ou moins dénudés, beaucoup étant entièrement nus, figurés assis, couchés, et représentés en train de s'adonner en toute liberté et tranquillité aux plaisirs de l'amour, de la conversation, du vin,

de la musique et quelques fois de la danse. La nudité est particulièrement mise en valeur au premier plan de tous ces tableaux. Aucune forme de violence, de vulgarité ou d'excès ne vient s'immiscer dans ces aimables réunions où l'amour est décliné selon des manières variées, des couples encore bien chastes se regardent dans les yeux ou se tiennent la main, d'autres entièrement nus s'abandonnent aux étreintes les plus langoureuses.

Au sein de ce canevas iconographique de base viennent s'introduire des détails aussi discrets qu'accessoires, qui prêtent à ces inventions une justification littéraire ou morale, voire une signification politique, en permettant d'y voir, selon les cas, les noces de Thétis et de Pélée, le Fils prodigue au milieu des plaisirs ou l'humanité inconsciente du danger juste avant le Déluge. On a également reconnu dans certains de ces tableaux un jardin d'amour, une variation sur l'âge d'or, une bacchanale ainsi qu'une allégorie de la tempérance ou de la modération¹⁷.

Le point de départ de cet ensemble est une composition célèbre et de grandes dimensions, peinte vers 1593 par Cornelis pour le Prinsenhof de Haarlem et représentant *Les Noces de Thétis et de Pélée* (fig. 3). Le cœur de l'épisode mythologique est renvoyé à l'arrière-plan tandis que le premier plan est tout entier occupé par les thèmes conjoints de la musique, avec l'insistance sur le chant choral, de l'amour, qui est représenté par divers couples dont celui formé par Thétis et Pélée, et du vin. On relève ainsi, de part et d'autre des nouveaux époux qui s'apprêtent à partager une coupe, l'opposition pour ainsi dire canonique entre le geste-attribut de la tempérance sur le bord droit de la composition et, de l'autre côté, celui de l'homme vu de dos (Vulcain) qui engloutit directement le contenu de son pichet. Le sujet de ces noces, qui est encore rare dans la peinture hollandaise à ce moment-là, a été explicité par Karel van Mander dans son commentaire des *Métamorphoses* d'Ovide où il développe une interprétation à la fois physique et politique qui correspond parfaitement à cette image, et met précisément l'accent sur les idées corrélatives de modération et de tempérance¹⁸. Exploitant des références sous-jacentes à l'âge d'or que Catulle associe à cet épisode mythologique, le premier plan du tableau incarne ainsi une existence heureuse et harmonieuse, marquée par la cohabitation des hommes et des dieux, qui sera bientôt troublée par les conséquences de l'irruption de la Discorde¹⁹.

Trente ans plus tard, un tableau daté de 1623 et conservé au palais de Sanssouci à Potsdam, affiche encore plus nettement une telle orientation (fig. 4). Il isole d'abord et met bien en valeur ce qui ne peut être qu'une personnification de la tempérance versant du vin blanc d'un pichet en terre dans un verre, motif qui est habituellement relégué à l'arrière-plan ou dans les marges des œuvres de Cornelis. D'autre part, il représente ce qui pourrait être un banquet de fiançailles avec un couple aux mains jointes et le geste symbolique du partage du vin. Dans ce tableau qui est libre de toute allusion biblique ou

3. Cornelis van Haarlem, *Les Noces de Thétis et Pélée*, huile sur toile, 246 × 419 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum (photo Wikimedia Commons)
4. Cornelis van Haarlem, *Concert ou Allégorie de la Tempérance*, huile sur toile, 95 × 124 cm. Potsdam, Bildergalerie im Park Sanssouci (photo Wikimedia Commons)



mythologique, certains auteurs préfèrent voir, sans aucun indice convaincant, une allégorie des vanités ou de la fugacité du monde²⁰. Il faut toutefois noter que le geste-attribut de la tempérance, souvent présent dans cet ensemble d'images, peut valoir plus généralement, selon les tableaux et les contextes iconographiques, comme un avertissement, une invitation ou une célébration. Et sa répétition témoigne de la valeur symbolique bien codifiée qu'a fini par acquérir le seul geste du transvasement.

Une chose est certaine, l'invention de Sanssouci fait se rejoindre, sous le signe de la tempérance, le vin, l'amour, décliné variablement par divers couples, et la musique, toujours illustrée par l'harmonie d'un chant choral et par l'accord et la mesure de la battue rythmique. C'est ce qui m'a précédemment conduit à rapprocher ce tableau de la *Bacchanale des Andriens*²¹. Le rapprochement n'est pas, bien sûr, d'ordre étroitement iconographique ou mythographique, mais le propos n'en est pas moins tout à fait analogue, avec le rapport étroit entre la musique et ses effets, une consommation modérée du vin et un amour épanoui, que l'on retrouve dans bien d'autres tableaux de Cornelis. Et si une donnée importante des *Andriens* est absente du tableau de Potsdam, à savoir les danseurs, on en trouve des équivalents au sein d'autres tableaux de cet artiste²².

Au-delà de ce corpus bien circonscrit et répétitif d'images dues à un même atelier, on observe par ailleurs que les attributs de la tempérance et son rapport étroit au vin et à la musique sont parfaitement intégrés et codifiés dans la peinture flamande et hollandaise de la première moitié du XVII^e siècle, comme il ressort d'œuvres très différentes de Vinckboons, de Torrentius, de Rombouts ou de Molenaer. Le peintre amsterdamois d'adoption David Vinckboons revoit l'iconographie moralisante du Fils prodigue à l'aune toute profane et épicurienne des banquets et concerts amoureux flamands dans la lignée de Benson, en associant régulièrement le geste codé du transvasement à la musique, à la danse et aux échanges amoureux. La nature morte allégorique peinte en 1614 par Johannes Torrentius juxtapose et associe étroitement un mélange de l'eau et du vin avec la musique (fig. 5) : l'aiguière à eau, le pichet à vin et le verre rempli de leur mélange est inscrit sous l'image symbolique de la tempérance qu'est le mors de cheval et au-dessus d'une feuille de musique dont les paroles répondent et s'opposent à celles de la chanson de Willaert dans *Les Andriens*, puisqu'elles signifient « Ce qui vit hors de la mesure / Mauvaise fin trouvera dans la démesure »²³.

Quelques années plus tard l'anversois Theodoor Rombouts propose aussi bien une personnification de la tempérance avec un échanton en train de remplir un verre d'eau à l'aide d'une aiguière (Musée des Beaux-Arts de Tourcoing), qu'une figure de l'intempérance incarnée par un portrait de soldat qui s'apprête à boire directement à la fiasque, et plus encore par un gentilhomme attablé qui engloutit son vin tout en se servant à l'aide d'une fiasque (Musée

5. Johannes Torrentius, *Allégorie de la Tempérance*, huile sur bois, 52 x 50,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (photo Bridgeman)



6. Theodor Rombouts, *Concert avec une personnification allégorique*, huile sur toile, 106 × 163 cm. Amsterdam, The Kremer Collection (photo Wikimedia Commons)



Tessé, Le Mans), en écho probable à une gravure de Jacob Matham sur les effets de l'ivresse, comme à une invention emblématique de Manfredi sur laquelle je reviendrai dans un instant²⁴.

Dans un autre tableau plus original du même Rombouts, on voit un luthiste en train d'accorder son instrument à côté d'un couple d'amants ou de chanteurs attablés, peut-être l'artiste et son épouse, en face desquels se dresse ce qui est sans doute une personnification allégorique féminine de l'abondance, parfois confondue avec Bacchus (fig. 6). Elle présente, de façon assez cérémonieuse et en l'élevant, une coupe de vin rouge qui est aussi bien une sorte d'étendard et de toast pour le couple qu'un pendant symbolique pour la musique. Cette coupe résume en effet le thème de l'inspiration bachique appliqué aux musiciens et le principe d'une analogie et d'une concordance entre le juste accord ou la mesure cultivés par les musiciens, l'harmonie amoureuse du couple et la tempérance qui doit accompagner la consommation du vin. L'enchaînement plastique des quatre mains au milieu de l'image pourrait également exprimer cette continuité. Ajoutons que Rombouts s'est fait une spécialité des scènes de concert cadrées selon le modèle caravagesque de la

Manfrediana methodus, et deux tableaux qui lui sont attribués mettent clairement en parallèle l'exécution musicale et la consommation du vin, avec un personnage qui élève son verre de vin pour en apprécier la robe ou en regardant le spectateur.

Deux tableaux de Jan Miense Molenaer résument fort bien cette tradition qui a réuni le vin, la musique et la tempérance, en l'appliquant à un contexte spécifiquement conjugal. Commençons avec son autoportrait avec sa femme, la peintre Judith Leyster, où le petit concert qu'ils nous donnent à voir symbolise l'harmonie amoureuse qui les réunit et qui se prolonge avec les deux grands verres de vin placés à proximité auxquels répond et qu'équilibre l'aiguillère figurée au pied de la femme²⁵. Le concert dans un jardin conservé au musée de Richmond, qui représenterait une allégorie de la fidélité conjugale, montre encore de jeunes époux, le mari accompagnant avec un luth le chant de la jeune femme qui lit la partition avec la battue de la main, tandis qu'un serviteur reproduit brillamment, juste derrière eux, le geste-attribut de la tempérance²⁶. De manière générale, le vin cohabite fréquemment avec la musique dans les intérieurs bourgeois hollandais de la seconde moitié du XVII^e siècle, notamment chez Vermeer, en exprimant une même atmosphère de tempérance, de mesure et d'harmonie. Il faut inversement noter que, dans la peinture nordique du XVII^e siècle, le geste de transvasement, même quand il est exécuté avec grâce et adresse, peut se rencontrer dans des scènes de débauche ou d'excès où, selon les cas, il apporte une note contrastée et peut faire office d'invitation humoristique à plus de modération, ou témoigne d'un jeu avec les codes et d'une parodie de la tempérance²⁷.

Les caravagesques

Avec son *Bacchus et un soldat* conservé au palais Barberini, Bartolomeo Manfredi est l'inventeur d'une image emblématique de l'intempérance et de l'excès, mais c'est à son *Concert avec buveurs* (1612-1614), conservé dans une collection particulière, que je vais ici m'intéresser (fig. 7), d'autant plus qu'il inaugure un type de composition qui connaîtra une fortune certaine auprès des artistes caravagesques²⁸. On commencera par relever une nette opposition entre les deux figures de l'ivrognerie et de la gourmandise qui se tiennent debout derrière la table et les autres personnages qui sont assis : le luthiste dont le visage se perd dans la pénombre et dont l'expression est contemplative, le chanteur qui reprend le geste de la battue en élevant le regard dans une direction inverse, son compagnon qui tient un verre de vin et le vieux soldat admoniteur qui est en train de se faire servir du vin. Les deux figures <négatives> peuvent rappeler l'un des personnages périphériques des *Andriens*, celui qui ressemble le plus à Silène, à gauche de la composition.

Le soldat qui est assis à droite est à l'interface des deux types de personnages, d'abord par l'intermédiaire du serviteur également debout qui le sert et

7. Bartolomeo Manfredi, *Concert avec buveurs*, huile sur toile, 130 × 190 cm, coll. part.
8. Nicolas Tournier, *Concert avec buveurs*, huile sur toile, 129 × 192 cm. Le Mans, Musée de Tessé (photo Wikimedia Commons)



par l'enchaînement plastique et la confrontation symbolique des fiasques de vin : le contenu de l'une est directement englouti au goulot par l'ivrogne qui nous tourne le dos, le contenu de la seconde est versé avec attention par le serviteur dans un verre tenu par le pied avec une relative élégance. Ce verre entre en écho avec celui de l'un des chanteurs, à cette différence que l'un boit d'un vin rouge de couleur grenat, l'autre d'un vin blanc, autrement dit d'un vin moins <chaud>, censé être plus léger, plus en accord avec son âge et peut-être plus adapté à son activité musicale. Le soldat serait donc à la frontière ou au point de passage entre les excès de l'ivrognerie et le juste accord entre musique et consommation tempérée du vin, qui est incarné par la figure centrale et qui introduit aux musiciens et à l'élévation spirituelle produite par la musique.

On pourrait aller jusqu'à percevoir un lien et une continuité entre les deux fiasques, les deux verres et le manche du luth, comme si le vin, progressivement tempéré, finissait par se joindre à la musique et se fondre en elle. Le regard du soldat porté vers le spectateur vaut aussi comme un message moral, un avertissement, une invitation à la tempérance qu'il incarne ici, en dépit ou à cause de son statut et de la mauvaise réputation qui l'accompagne²⁹. Cette tempérance tient à la manière dont il est servi, à sa façon de tenir le verre, à son attitude générale, voire à la relation entre l'épée bien mise en évidence mais logiquement engagée, comme dans certaines personnifications médiévales de la tempérance, et le mouchoir qu'il tient dans sa main droite tel un gentilhomme de la Renaissance³⁰.

La copie que Nicolas Tournier a livrée de ce tableau (fig. 8) a au moins le mérite d'en clarifier certaines composantes, en particulier l'attitude du chanteur au chapeau, tout en laissant entendre que l'artiste français n'a pas bien compris l'esprit de son modèle, avec l'introduction d'une figure de Silène ivre en façade du bloc de marbre antique faisant office de table, une adjonction qui trouble l'articulation topique et le parcours symbolique de l'image³¹. Deux autres compositions du même artiste, qui est l'auteur de plusieurs scènes de concert, associent un personnage féminin à cette petite réunion de musiciens et buveurs atablés dont les regards vont tous dans des directions différentes en suggérant, comme cela a été noté, l'idée d'*absorption* chère à Michael Fried et une impression diffuse d'autonomisation et d'absence de communication entre les protagonistes³². L'effet majeur étant une nette distinction et articulation entre les trois composantes thématiques de l'image – vin, amour et musique –, comme si elles n'arrivaient pas à véritablement dialoguer et fusionner au sein de ces images à l'inverse de ce que l'on observe chez Manfredi et chez Valentin.

Dans son célèbre *Concert au bas-relief* du Louvre, Valentin de Boulogne va souligner et bi-polariser le rapport d'opposition institué par Manfredi (fig. 10) : un soldat au premier plan contraste avec un jeune homme, renvoyé à l'arrière-plan cette fois-ci, représenté de dos et buvant lui aussi directement à

9. Valentin de Boulogne, *Concert au bas-relief*, huile sur toile, 173 x 214 cm. Paris, Musée du Louvre (photo Wikimedia Commons)



la fiasque comme chez Manfredi³³. Le geste du soldat qui verse le contenu d'une fiasque, à savoir du vin blanc et pas de l'eau, dans une carafe en verre tenue par le col au-dessus d'un rafraîchissoir, est une nouvelle adaptation du geste de la tempérance. Comme l'a justement noté à plusieurs reprises Annick Lemoine, ces deux personnages incarnent l'excès et la tempérance³⁴. Précisons que l'axe des buveurs traverse la composition en profondeur en rencontrant celui qui fait s'enchaîner en demi-cercle une série de figures de musiciens. Le vin est donc moins étroitement mêlé à la musique que dans l'œuvre de Manfredi ou l'est différemment.

L'idée de tempérance est ostensiblement mise en valeur, au plus près du spectateur, par le geste de l'avant-plan. Elle sert ainsi d'introduction ou d'exergue au concert qui vient l'incarner dans l'ordre musical. Du relief sur lequel on a déjà beaucoup écrit et dont le modèle antique a été identifié, je

10. Valentin de Boulogne, *Le Concert*,
huile sur toile, 155 × 200 cm.
Strasbourg, Musée des Beaux-Arts
(photo auteur)



retiendrai surtout, en deçà de toute valeur iconographique rendue accessoire par la vue partielle qui en livrée, le geste isolé du bras tendu et des mains jointes dont la valeur symbolique d'union conjugale se résumerait ici à celle de concorde, celle-là même qui définit l'essence du concert et qui le relie plastiquement et symboliquement à l'usage tempéré du vin. Enfin, le jeune chanteur mélancolique qui nous fixe du regard, serait à la croisée des chemins entre l'excès et la tempérance³⁵. Il est aussi au point de rencontre entre l'axe du vin et celui de la musique, pour rappeler que l'une et l'autre aident à soigner la tristesse et la mélancolie comme le déclare notamment Marsile Ficin dans son *De vita*³⁶.

La mise en évidence de l'angle de la table a également suscité divers commentaires. Si le motif apparaît plus ou moins ostensiblement au sein de plusieurs compositions de Manfredi présentant des sujets variés, notamment des scènes avec joueurs de cartes ou avec des diseuses de bonne aventure, c'est dans son *Concert* de Londres que cet élément semble vraiment se préciser

pour devenir un « élément structurant de la composition et son catalyseur symbolique » en innovant par rapport à la frontalité traditionnelle des tables encore présente dans *Les joueurs de cartes* de Caravage, et c'est certainement là l'explication de sa fortune durable dans des œuvres analogues de Tournier et de Valentin³⁷. Comment ce qui dut naître comme un motif archéologique et pittoresque inspiré par les milieux très cultivés que fréquentaient ces artistes, a-t-il pu être doté d'un rôle aussi important ?

Annick Lemoine s'est interrogée sur la signification du motif récurrent de l'angle de la table présenté en avant, avec un point de vue sur les trois côtés, et finit par en souligner le caractère probablement polysémique : splendeur et décadence du passé romain ; précarité de la vie humaine ; stabilité, sagesse et perfection ; carrefour moral entre le vice et la vertu³⁸. Notons toutefois à ce propos que ce dispositif géométrique ne dessine par une ligne de partage entre deux faces opposées et contrastées, qui pourrait renvoyer à un choix moral binaire, mais définit une articulation entre trois faces variablement éclairées. Ce n'est pas une fracture qui le distingue mais un angle, un point, celui du coin de table ainsi mis en avant, c'est pourquoi il pourrait plus précisément correspondre à une figure symbolique du point d'équilibre et du juste milieu, tout en demeurant, comme cela a déjà été observé, un vecteur de communication plastique avec le spectateur, une invitation à rejoindre le groupe ou plutôt à méditer sur le spectacle qu'il nous donne.

Dans le tableau maintenant à Strasbourg (fig. 10), Valentin juxtapose trois musiciens, jouant du tambour de basque, du violon et de la flûte, à deux buveurs, l'un vide son verre en regardant le ciel, l'autre le remplit lui-même. Je ne pense pas que l'on puisse voir dans ces deux personnages et ces deux gestes une allusion à une consommation excessive de vin et à ses effets négatifs. Boire le contenu d'un verre en le tenant par le pied est un geste codé de comportement noble à la fin du Moyen Âge, et la marque d'un comportement élégant et mesuré par la suite, comme il ressort bien du *Groot Schilderboek* de Gérard de Lairesse, un geste qui semble assez univoque dans la peinture de l'époque qui nous intéresse, même s'il est parfois détourné et parodié par certains artistes hollandais³⁹. Il est ici conforté dans une telle signification par le regard du buveur tourné vers le haut, et non pas dans le verre comme dans l'invention bien connue d'Annibale Carracci, selon donc une référence et un renversement inter-iconique dont Valentin livre un exemple un peu différent dans un tableau contemporain (Los Angeles) et Tournier une version plus maladroite dans son tableau de Saint Louis⁴⁰. Quant à son compagnon vu de dos et en train de se servir, il tient son verre de manière analogue et l'action de transvaser le vin, avec un regard attentif et un récipient dans chaque main, peut encore valoir comme une nouvelle référence au geste attribut de la tempérance dans l'interprétation extensive qu'en livre notamment Cornelis van Haarlem à la même époque⁴¹. À l'instar de l'invention de Manfredi, l'en-

11. Valentin de Boulogne, *Le Concert*,
huile sur toile, 112 × 147 cm.
Los Angeles, Los Angeles County
Museum of Art (photo auteur)



chaînement des gestes des buveurs et des musiciens laisse transparaître un parallèle et une communication étroite entre le vin et la musique dont un tableau précoce de Valentin, le *Concert aux trois figures* de Chatsworth, propose une interprétation plus rudimentaire⁴².

Le *Concert* de Los Angeles mélange (fig. 11) et réunit de manière encore plus étroite l'unique buveur au groupe de quatre musiciens, comme si son geste et son action participaient du concert plutôt que de s'en détacher, comme si boire le vin et écouter la musique répondaient à une même finalité, d'autant que son regard latéral semble orienté vers le luth⁴³. Une autre version du Louvre met face à face le buveur et le musicien, soit un soldat en train de se servir et un jeune flûtiste en train de jouer de son instrument : ils paraissent semblablement concentrés sur leur action respective et l'effet de symétrie ou de spécularité entre les deux induit peut-être une analogie et un parallèle symbolique. Mais cette harmonie est perturbée par la présence de deux femmes complices entre elles, une prostituée qui pose négligemment le bras

sur l'épaule gauche du soldat et une gitane qui profite de l'inattention du flûtiste pour lui dérober sa bourse tout en présentant un verre de vin par la jambe et non par le pied⁴⁴.

Cette invention est l'aboutissement de deux compositions antérieures de contenu analogue, où la présence d'une bohémienne trouble déjà le rapport entre vin et musique. La version conservée à Indianapolis produit un rapprochement inattendu entre l'élégance du verre de vin tenu par le pied et la dextérité de la voleuse, comme si le premier geste servait à cacher le second d'autant que le regard de l'un des soldats est porté dans cette direction⁴⁵. Les deux gestes contrastent avec celui, plus direct et grossier, d'un autre soldat qui se sert de vin, comme avec l'ingénuité des musiciens ignorants de ce qui se trame dans le dos de l'un d'entre eux. L'autre tableau semble opposer la musique et le vin aux actions distinctes de la diseuse de bonne aventure et de son voisin de droite, telle une leçon de conduite épicurienne, un *carpe diem* sonore et gustatif, qui répondrait à la croyance au destin ou aux hasards de la Fortune, et de manière plus générales à ces pratiques divinatoires implicitement identifiées aux jeux du leurre et de la mystification, comme il ressort de l'attitude du personnage faussement pensif qui en est train de dérober un poulet à la femme⁴⁶. Un autre exemple de Valentin, la *Diseuse de bonne aventure* de Toledo, pourrait, même s'il n'associe pas vin et musique, confirmer la fonction dialogique et contradictoire du vin par rapport à la tromperie propre au larcin et à la chiromancie. Le vin servi avec attention, les verres tenus avec élégance et le regard de côté tourné vers le spectateur témoignent moins d'un penchant pour l'ivrognerie que d'une prudence et d'une tempérance étrangères aux autres personnages tout occupés par leurs interrogations inquiètes ou leurs fourberies⁴⁷.

Comme l'a bien montré et souligné Annick Lemoine au sein de diverses contributions, la scène de genre caravagesque est indissociable d'une dimension allégorique, d'un enseignement moral voire d'une réflexion métaphysique ou philosophique sur la fortune ou sur la fragilité de l'existence⁴⁸. Qui plus est, la peinture caravagesque relèverait plus généralement d'un dénominateur commun ou d'une inspiration commune d'esprit bachique⁴⁹. Je proposerais donc, face à ce corpus d'images, de préciser la fonction et la signification du vin dans un ensemble de tableaux où il est parfois abordé de manière trop univoque et négative, en étant relié à l'ivresse sans que celle-ci ne soit figurée et à une condamnation morale implicite selon les normes d'un discours religieux qui n'est sans doute pas le plus approprié à ces images⁵⁰. Après avoir relevé les symboles de la tempérance, à commencer par les gestes de transvasement, il faut aussi examiner avec attention comment les verres de vin sont tenus dans les tableaux de Valentin et des ses contemporains (par qui, dans quel entourage et dans quelles circonstances), étudier en d'autres termes l'apparition d'un langage du vin dans l'art entre le XVI^e et le XVII^e siècle,

avec une codification progressive des gestes qui s'y rapportent, comme tenir le verre, verser et boire le vin de diverses manières. Il s'agit aussi de comprendre le rapport récurrent et intime du vin à la musique, au-delà de simples considérations sur les plaisirs de la vie et, corrélativement, de mieux dégager la question fondamentale, pour l'époque, de la tempérance, qui va au-delà d'une lecture psychomachique traditionnelle. En outre, la question de la tempérance devrait être distincte, dans le cas particulier de Valentin, de l'atmosphère mélancolique avec laquelle on pourrait la confondre. Et si mélancolie il y a dans certains de ces tableaux, ce qui semble indéniable, il faut bien voir que la musique et le vin y interviennent comme un remède et nullement comme une cause de celle-ci⁵¹.

De tempérance et de mélancolie, il n'est plus question chez les caravagesques hollandais revenus au pays, tout particulièrement dans les tableaux des artistes d'Utrecht qui tendent à détourner le principe d'un rapport positif entre vin et musique, pour lui donner une inflexion comique, burlesque et grivoise, et pour parodier les signes de la tempérance en les transformant en signes de l'intempérance centrés sur la sexualité et la prostitution⁵².

Notes

¹ Philippe Morel, *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris 2015, pp. 187-294.

² Morel 2015 (note 1), pp. 199-203.

³ Morel 2015 (note 1), p. 231.

⁴ Morel 2015 (note 1), p. 237s. Sur la personnification de la tempérance et son geste symbolique, voir Sophie Raux, « L'Échanson de Théodore Rombouts : une allégorie de la Tempérance dévoilée », *Gazette des Beaux-Arts*, 121 (1993), pp. 191-204, qui mentionne une série de gravures hollandaises (Lucas de Leyde, Jacob Matham, Crispin de Passe, etc.) où le geste ample et adroit de la figure qui verse est caractéristique de cette évolution.

⁵ Morel 2015 (note 1), p. 276.

⁶ Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, Venise 1536, c. 205r. Morel 2015 (note 1), p. 286.

⁷ Cit. dans *Les Bas-fonds du baroque. La Rome du vice et de la misère* (cat. exp., Rome/Paris), dir. Francesca Cappelletti et Annick Lemoine, Milan 2014, p. 98.

⁸ Morel 2015 (note 1), p. 277. Une semblable analogie est établie entre la musique et le corps humain dont l'équilibre ou l'accord des humeurs, nécessaire à la « parfaite consonance et harmonie de la santé », est qualifié d'« humain tétrachorde » par Guy Le Fèvre de La Boderie dans son épître liminaire à la traduction du *De vita* de Marsile Ficin (comm. orale Fr. Roudaut).

⁹ Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, 1628 ; Carol MacClintock, « Giustiniani's *Discorso sopra la musica* », *Musica Disciplina*, 15 (1961), p. 212.

¹⁰ Cit. dans Franca Trinchieri Camiz, « Music and Painting in Cardinal del Monte's Household », *Metropolitan Museum Journal*, 26 (1991), p. 224, note 13.

¹¹ Claudio Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi, libro 8*, Venise 1638, préface.

¹² Voir notamment *Celebrating in the Golden Age* (cat. exp., Haarlem), dir. Anna Tumers, Rotterdam 2011.

¹³ Pieter J. van Thiel, *Cornelis van Haarlem, 1562-1638 : a Monograph and Catalogue Raisonné*, Doornspijk 1999, cat. 208, ill. 190.

¹⁴ Le geste de la battue musicale (« battuta ») qui marque le rythme ou la pulsation et se fait signe d'accord et d'harmonie entre les interprètes, correspond à celui du *tactus* (toucher de l'épaule ou du bras) que l'on rencontre dans l'art du Quattrocento (comm. orale de Philippe Canguilhem, ainsi que Jane Hatter, « Col tempo : musical time, aging and sexuality in 16th century Venitian paintings », *Early Music*, 39, 1, février 2011, p. 3-14 ; et Ruth I. DeFord, *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015), et il semble lui succéder dans la peinture au moment où il commence à être théorisé dans le traité de Jean Yssardon (1582). Comme l'a indiqué Jane Stevens (« Hands, Music, and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings », *Simiolus*, 1984, 1, p. 79s.), ce geste de la battue a été précisément défini dans deux traités de la fin de la Renaissance par Thomas Morley et Daniel Friderici et, comme cela a été déjà relevé dans un article sur un tableau de Molenaer dont il sera question plus loin (Pieter J. van Thiel, « Marriage Symbolism in a Musical Party », *Simiolus*, 2, 1967-1968, 2, p. 90-99), il signifie régulièrement la tempérance en peinture. Contrairement à ce que suggère Stevens, il semble en revanche peu probable que l'on puisse reconnaître dans la peinture de cette époque une référence à la solmisation et à l'image mnémotique de la main guidonienne, qui concerne la main gauche, se rapporte à l'apprentissage de la musique et ne saurait correspondre à l'inflexion humoristique et parodique qu'en livre certains peintres caravagesques d'Utrecht. Dans le tableau du Louvre de Benson, on peut se demander si la femme assise tout à gauche n'est pas en train de marquer le rythme ou de donner la battue selon une gestuelle qui se précisera par la suite.

¹⁵ Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick.

¹⁶ Van Thiel 1999 (note 13), pl. 29, ill. 93, 99, 123, 134, 135, 190, 193, 216, 221, 222, 237, 243, 244, 277, 297, 299, 320, 333, 342.

¹⁷ Van Thiel 1999 (note 13), ill. 297 et 299.

¹⁸ Julie L. McGee, *Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562-1638) : Patrons, Friends and Dutch Humanists*, Nieuwkoop 1991, pp. 193-197.

¹⁹ Elinor Myara Kelif, *L'Imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Turnhout 2017, pp. 410-425.

²⁰ *Cornelis van Haarlem (1562-1638)* (cat. exp., Haarlem), dir. Judith Niessen, Rotterdam 2012, p. 77.

²¹ Morel 2015 (note 1), pp. 280-282.

²² Van Thiel 1999 (note 13), ill. 193, 297, 333.

²³ Morel 2015 (note 1), p. 239s. Le tableau de Torrentius est inspiré d'un emblème de Roemer Vischer. Voir Raux 1993 (note 4), p. 198s. Il faut peut-être rappeler que Torrentius souffre d'une terrible réputation à l'opposé du message de cette composition allégorique.

²⁴ Sur l'échanson, voir Raux 1993 (note 4). Sur le gentilhomme ivrogne, voir Morel 2015 (note 1), p. 30. Datée vers 1600, la gravure de Matham oppose le comportement condamnable de l'homme à celui de son épouse qui consomme le vin avec élégance et modération.

²⁵ Coll. part. Vente Sotheby's du 30 janvier 2014 (lot 36) où il est présenté comme un possible portrait de mariage. Tableau qu'il faut comparer à une composition assez proche du même artiste, conservée à la National Gallery de Londres et datée de 1632.

²⁶ Virginia Museum of Fine Arts, 1633. Voir Van Thiel 1967 (note 14), p. 90-99, qui note que cette image de la tempérance contraste d'une part avec la rixe qui oppose des paysans à l'arrière-plan à gauche, d'autre part avec trois détails symboliques réunis à gauche du luthiste et qui renvoient à l'ivrognerie, à la luxure et (si l'on pense à l'emblème 47 de La Perrière concernant le singe et son petit) à une trop grande indulgence qui peut s'avérer néfaste. On peut aussi y reconnaître une leçon adressée au jeune couple qui se tient à droite de l'image.

²⁷ Voir par ex. Jan Cossiers, *Le Fils prodigue*, Château de Bournazel ; Jacob Jordaens, *Le Roi boit*, Musée du Louvre ; Jan Steen, *'As the Old Sing...'* Sur la parodie des gestes de la tempérance dans la peinture hollandaise, voir Philippe Morel, « Vin, musique et sexualité, parodie et tradition burlesque européenne chez les peintres caravagesques d'Utrecht », à par.

²⁸ Manfredi est l'auteur d'une scène de concert, conservée aux Offices mais très fortement détériorée lors d'un attentat, où il a su incarner de façon magistrale le principe de l'harmonie entre les différents interprètes.

²⁹ Voir le passage de Cesare Vecellio cité dans *Bas-Fonds* 2014 (note 7), p. 95.

³⁰ Pour la Tempérance avec l'épée engagée, voir en particulier le relief en bronze d'Andrea Pisano sur la porte sud du baptistère de Florence. Le geste caractéristique de la Colère, en opposition à la tem-

pérance, est une épée que l'on dégainé comme on le voit dans une gravure de Jacob Matham d'après Goltzius (Van Thiel 1967 [note 14], fig. 4).

³¹ Tableau conservé au Musée de Tessé du Mans, dont l'attribution est sujette à discussion. Voir *Bas-Fonds* 2014 (note 7), p. 172 et *Valentin de Boulogne. Réinventer Caravage* (cat. exp., New York/Paris), dir. Keith Christiansen et Annick Lemoine, Paris 2017, p. 28s.

³² Tableaux conservés au Musée du Berry à Bourges et au Musée de Saint Louis. Voir *Bas-Fonds* 2014 (note 7), p. 266s.

³³ Notons que cette opposition est présentée sous la forme d'un diptyque par Tournier, avec deux portraits de soldats regardant le spectateur (Galleria Estense, Modena) : l'un est sur le point de boire directement à la fiasque alors qu'un verre est posé sur la table devant lui, l'autre tient inversement le verre de vin par le pied en laissant la fiasque sur la table.

³⁴ *Bas-Fonds* 2014 (note 7), p. 269 ; *Valentin* 2017 (note 31), pp. 12s et 153s.

³⁵ *Valentin* 2017 (note 31), p. 154.

³⁶ Surtout s'il s'agit d'un vin clair et léger bu avec modération (M. Ficin, *De vita*, I-10, II-17, etc.). Je ne pense pas que cette fonction soit ici ambivalente (remède et cause) comme le suppose Iris Wenderholm (citée dans Annick Lemoine, « Questioni di iconografia caravaggesca. La scena in genere, tra *ludicrum* moralizzato e riflessione metafisica », dans *Caravaggio e l'Europa : l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità* (actes coll. Milano 2006), dir. Luigi Spezzaferro, Cinisello Balsamo 2009, p. 191. Dans la tradition aristotélicienne, comme cela est précisé dans le célèbre *Problème XXX, 1*, c'est l'abus de vin qui produit des effets analogues à ceux de la mélancolie.

³⁷ Pour la citation, Lemoine dans *Bas-fonds* 2014 (note 7), p. 269.

³⁸ Lemoine 2009 (note 36), p. 192s.

³⁹ *Celebrating* 2011 (note 12), p. 29s.

⁴⁰ Sur le tableau de Carracci, voir Morel 2015 (note 1), p. 363s.

⁴¹ On peut comparer ce geste à celui, plus frustré, du soldat dans le tableau d'Indianapolis où le verre est tenu par la jambe et le liquide différent, du vin rouge plutôt que du vin blanc.

⁴² *Valentin* 2017 (note 31), p. 5, fig. 1.

⁴³ On peut rapprocher des tableaux de Strasbourg et de Los Angeles une composition légèrement plus tardive de Rutilio Manetti conservée à Sienne (coll. Chigi Saracini).

⁴⁴ Annick Lemoine pense que le soldat serait de mèche avec les deux femmes, *Valentin* 2017 (note 31), p. 156.

⁴⁵ *Valentin* 2017 (note 31), cat. 10, p. 117.

⁴⁶ Pour une lecture différente de ce tableau (Suisse, coll. part.), voir Keith Christiansen dans *Valentin* 2017 (note 31), p. 120.

⁴⁷ *Valentin* 2017 (note 31), cat. 15.

⁴⁸ Lemoine 2009 (note 36) ; Annick Lemoine dans *Bas-fonds* 2014 (note 7), pp. 23-41 ; Annick Lemoine dans *Valentin* 2017 (note 31).

⁴⁹ *Bas-fonds* 2014 (note 7), pp. 28 et 39.

⁵⁰ Cf. *Valentin* 2017 (note 31), pp. 12-14.

⁵¹ *Supra*, note 26. Cf. *Valentin* 2017 (note 31), p. 176.

⁵² Pour le prochain volet de cette étude, voir Philippe Morel, « Vin, musique et intempérance dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle », dans *Le vin et la musique, accords et désaccords (XVI^e–XIX^e siècles)* (cat. exp., Bordeaux), dir. Florence Gétreau, Paris 2018, p. 88-94, et surtout Morel, à par. (note 27).