



HAL
open science

La dialectique de l'image et du texte dans les traités imprimés de la Renaissance (ca. 1470–ca. 1620)

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. La dialectique de l'image et du texte dans les traités imprimés de la Renaissance (ca. 1470–ca. 1620). *Imago Musicae*, 1999, XVI/XVII, pp.93-116. halshs-00259791

HAL Id: halshs-00259791

<https://shs.hal.science/halshs-00259791>

Submitted on 16 Mar 2021

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 dialectique de l'image et du texte dans les traités imprimés de la Renaissance (ca. 1470 - ca. 1620)

Philippe Vendrix

“Comme signes des choses, les images tirent leur condition de ce qu'elles
représentent”

Cardinal Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*

Les images qui constituent le corpus étudié dans le présent article, il semble qu'il fallait être bibliophile acharné ou collectionneur enthousiaste pour leur prêter attention. Le musicologue passait souvent d'un regard rapide par-dessus, ne manquait pas de constater leur finesse ou leur maladresse, mais ne trouvait pas utile de s'y arrêter. Car l'information se situait, dans leur esprit, ailleurs. Il est vrai que les images figurant dans les traités imprimés de la Renaissance n'ont jamais livré d'éclaircissement sur le système modal, tout au plus ont-elles fourni, de manière assez traditionnelle, l'une ou l'autre indication de type organologique ou des précisions sur des conditions de pratique. Une exception confirme la règle : l'étude de James Haar sur le frontispice du *Practica Musicae* (Milan, 1496) de Gaffurius¹ (Ill.1). Mais il convient de reconnaître qu'il s'agit là d'une image tellement riche qu'il eut été impardonnable de la négliger.

Mon propos se veut une première tentative de réhabilitation d'une pratique dont le seul fait d'avoir existé suffit à justifier l'intérêt que nous pouvons porter aujourd'hui.² Il ne sera pas question de présenter un dépouillement complet des images figurant dans les traités imprimés du XVIe siècle.³ Je me limiterai à quelques sondages et tenterai de dégager des perspectives d'enquête. Le lecteur ne peut évidemment se satisfaire de la seule justification que je viens de donner. Il y a des images dans les traités, certes, mais ce qui fascine à partir du moment où un regard informatif se porte sur elles, c'est le soin avec lequel leur thématique a été définie, leur valeur iconologique pensée, leur réalisation effectuée. Ceci

¹ James Haar 1974.

² Sur les illustrations en général dans les livres imprimés, il n'existe pas beaucoup d'études. Pour une introduction à la problématique, voir Michel Pastoureau 19xx. Non seulement le texte, mais aussi la typographie, les illustrations, la reliure contribuent à faire du livre un objet culturel.

³ Ce répertoire est en cours de préparation au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.

pourrait être vrai de toute image imprimée, mais ce qui caractérise l'image dans un traité, c'est la relation qu'elle entretient avec la destination première de son support ou de sa localisation : le texte théorique.

Une approche herméneutique semble s'imposer ici. Le traité prend vie à partir du moment où un lecteur se l'approprié. C'est lui finalement qui construit le sens de l'image. Ma démarche consistera dès lors à mesurer la compréhension du lecteur face à l'image qu'il lit conjointement au traité et au système des conventions de la représentation iconographique de la musique en usage au XVI^e siècle.⁴ Cela ne signifie pas que les démarches individuelles seront écartées. Bien au contraire, puisque dans bien des cas, c'est leur analyse qui nous fournit les seules informations relatives à la construction d'une image dans un traité. Parfois, cette démarche individuelle est conservée dans des documents annexes (correspondance) ; parfois, elles est inscrite sur l'image même dont le programme se veut radicalement différent.

Une difficulté à laquelle se heurte l'historien lorsqu'il aborde les illustrations des traités musicaux reste la définition des limites d'action ou de pouvoir de ces illustrations. Car elle est souvent ténue la frontière entre le pouvoir d'information de l'image, associé à sa fonction documentaire, et le pouvoir de suggestion, associé à sa fonction imaginative.⁵ Les illustrations qui manifestent cette fluctuation s'avèrent les plus intéressantes. Quant à celles qui n'ont d'autre vocation que d'être documentaire, elles ne seront évoquées qu'en ce qu'elles posent des questions importantes relevant de la fabrication du livre imprimé illustré.⁶

1. Proportion d'images

Par rapport à l'ensemble des traités imprimés à la Renaissance, la proportion de livres sans images domine nettement. Sont évidemment exclus du champ "image" les motifs ornementaux. Les traités se dispensent rarement de quelques lettres ornées ou de quelques figures ornementales, il est vrai assez rudimentaire ou stéréotypées⁷. En revanche, si l'on élargit le champ chronologique au XVII^e siècle, la Renaissance se démarque par son souci d'inclure des images dans les traités.⁸ Il n'empêche : le nombre de traités incluant des images reste peu

⁴ Pour une description d'un système de représentation iconographique de la musique à la Renaissance, voir Nicoletta Guidobaldi 1990.

⁵ C'est particulièrement vrai pour les représentations des mains guidoniennes. À ce propos, voir l'excellent article de Stevens 1984. Ce l'est également pour certaines divisions du monocorde.

⁶ Cette problématique a été abordée en détail par Beth Bullard (1993) pour la *Musica getuscht* de Sebastian Virdung et de manière assez rapide par William Heltrick (1994) pour la *Musica instrumentalis deudsch* de Martin Agricola.

⁷ Sur la valeur des ornements et autres décorations, voir plus loin.

⁸ Il y bien évidemment de notables exceptions à cette généralité, comme par exemple la *Musurgia universalis* (Rome, 1650) d'Athanasius Kircher ou encore les projets de Giovanni Battista Doni pour ce qui deviendra sa *Lyra Barberina*. Sur ce dernier traité,

élevé. Un sondage géographique permet d'affiner ce constat. Il semble qu'il en est des traités comme de l'édition musicale : imprimeurs italiens et allemands manifestent un soin particulier à l'image, alors qu'en France, à l'exception tardive de Marin Mersenne, les traités ne comportent pratiquement aucune image⁹. Rien d'exceptionnel donc dans cette répartition géographique. Elle exclut certes des aires entières comme les Pays-Bas du Sud où la gravure à sujet musical connaissait un engouement sans équivalent, mais où, également, ne paraissait guère de traités.¹⁰

La rareté des images ne peut être expliquée de façon définitive, faute d'informations. La fabrication d'un traité n'était pas chose aisée elle ne l'est d'ailleurs toujours pas. L'inclusion des exemples musicaux et des figures démonstratives coûte visiblement cher, nécessite un travail soigneux, long et onéreux. L'image serait-elle exclue parce qu'elle implique un surcoût ? L'utilisation répétée du portrait de Pietro Aaron enseignant, dans divers ouvrages du même auteur (Ill.2), signifie sans doute ce souhait de rentabilisation d'un image alors qu'un bois gravé peut être insérer dans les formes avec les plombs, encre à la même encre et surtout tiré à la même presse. Dans l'édition, de manière générale, on a pu observer que l'image apparaît souvent à la deuxième édition d'un ouvrage qui avait connu un succès certain. Dans d'autres cas, l'éditeur réutilise tout simplement un frontispice qui avait servi pour un autre ouvrage, dont les rapports avec la théorie musicale sont parfois ténus. Tel est le cas notamment du riche frontispice de *A Plaine and easie Introduction to praticall Musicke* de Thomas Morley (Londres, 1597), qui avait précédemment servi pour *The Cosmografic Glasse* de J. Day (1559), et *The Elements of Geometrie* d'Euclide (1569).¹¹ Cette réutilisation justifiée pour des raisons économiques, mais aussi esthétiques c'est un frontispice réussi, hautement programmatique perd de son sens lorsque l'on tente de découvrir une étroite relation entre le programme iconographique et le contenu du traité de Thomas Morley (Ill.3).

Un moyen économique eut été pour l'éditeur d'utiliser une même image dans plusieurs traités.¹² Si une telle pratique semble courante pour ce qui est des figures ornementales, cela ne paraît pas être le cas pour l'édition des traités : je viens de signaler le cas d'Aaron, mais il fait exception, plus ou moins au même titre que ceux de Gioseffo Zarlino et

voir Palisca 1980.

- Cela n'a évidemment rien à voir avec la finesse du travail de LeRoy et Ballard pour les éditions musicales, comme par exemple les remarquables *Mélanges de la musique* (Paris, 1587) de Claude Le Jeune.
- Voir le très beau catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Anvers en 1994 : *Muziek & Grafiek. Burgermoraal een muziek in de 16de- en 17de-eeuwse Nederlanden* (Anvers, 1994).
- Une brève description de ce frontispice figure dans Mirimonde 1977, p. 90.
- Un cas particulier est celui de la deuxième édition par Johann Schönsperger à Augsbourg de la *Musica getuscht* de Virdung, pour laquelle des bois ont été regravés, avec une qualité nettement moindre que dans l'édition originale à Bâle par Furter. Voir Ripin 1976.

Vincenzo Galilei, ou encore de Gaffurius. À cela peut être ajoutée la marque de l'imprimeur. Dans ce cas, l'image prend vocation commerciale et n'entretient aucun rapport dialectique avec le texte, d'autant plus que ces marques d'éditeur ne comportent pas nécessairement d'allusion à la musique.¹³

Quand l'image fait défaut, on peut alléguer des questions matérielles, mais également une conception superfétatoire de l'illustration. Sans doute ce choix relève-t-il d'une attitude qui privilégie l'imaginaire sur l'image.

2. La réalisation

Les informations sont à ce jour bien trop incomplètes pour attribuer ces images à l'un ou l'autre artiste.¹⁴ Il manque d'étude sur les ateliers d'imprimeurs. Daniel Hertz (1969) a pu mettre en évidence le rôle du mathématicien Oronce Finé dans l'élaboration de figures ornementales utilisées par Pierre Attaignant (Ill.4). Malheureusement, Attaignant n'a imprimé aucun traité pouvant être inséré dans la présente étude. De plus, les figures ornementales dont Finé s'était fait une spécialité, supposent une problématique différente qui relève d'une justification d'une tradition non-mimétique de la représentation où l'artiste peut laisser libre cours à sa fantaisie. Les ornements réalisés par Finé tant pour Attaignant que pour ses propres ouvrages de mathématique s'inscrivent parfaitement dans cette veine et cadrent relativement bien avec ce que l'on sait du célèbre mathématicien.

Le traité n'est fondamentalement pas un livre de luxe. Sur près des six cents traités imprimés à la Renaissance (jusque ca. 1630), aucun ne peut entrer dans cette catégorie particulière. L'objectif premier poursuivi par les auteurs et qu'embrayent les imprimeurs est informatif. On ne cherche pas à séduire un lecteur potentiel par une présentation originale, attrayante, mais par une formulation du contenu dont l'originalité transparaît dans l'énoncé du titre.¹⁵ Le traité de Gaffurius fait exception à cette règle, mais sans doute est-ce parce qu'il pérennise une pratique médiévale.

¹³ D'autres considérations pourraient entrer en jeu pour justifier la rareté des illustrations ou leur faible qualité artistique. Parmi celles-ci, une explication sociologique : une gravure incluse dans un livre imprimé ne possède pas "légalement" d'existence indépendante. Ainsi, en France, si l'obligation aux libraires et imprimeurs de déposer à la Bibliothèque du roi deux exemplaires de leurs publications est imposée dès 1537, ce n'est qu'en 1672 qu'un arrêt du Conseil applique cette obligation aux graveurs.

¹⁴ À quelques exceptions près comme pour les traités de Georg Rhau ou Sebatsian Virdung. Voir Seebass 1979a, 1979b et 1988.

¹⁵ Sur le sens des titres pour les traités français de la Renaissance, voir Philippe Vendrix 1993.

Ce qui est vrai pour les traditions manuscrites, ne l'est pas pour le monde des livres imprimés.⁶ En effet, dans le premier cas, les illustrations apportent de précieuses précisions quant à l'origine du manuscrit, sa date de réalisation, son lieu d'élaboration. Précisions habituellement inutiles pour un traité imprimé sur lequel figurent en général ces données. Mais précisions impossibles également si ces données n'étaient fournies ailleurs. En l'absence d'un dépouillement systématique, toute relation de typologie des illustrations avec une zone géographique reste précaire. Irène Mamczarz (1987) a, par exemple, tenté de classer les thèmes des représentations de la musique en Pologne aux XVIe et XVIIe siècles. Elle a montré l'importance des récits bibliques dans la théorie de la Renaissance. En effet, dès le milieu du XVe siècle, Sébastien de Felsztyn a mis en évidence le rôle de Jubal dans son *Opusculum musices noviter congestum* (imprimé pour la première fois à Cracovie vers 1517, puis de nouveau en 1534 et 1544). Quelques décennies plus tard, Marcin Kromer offre une double lecture de ce récit dans son *Musicae elementa* (Cracovie, ca. 1542). Sur la page de titre, des forgerons battent une enclume, mais pour produire des notes de musique, notes qui garnissent abondamment leur atelier (Ill.5). Cette image mystérieuse, magique, prend sens à la page suivante où figure un portrait de Jubal accompagné d'une portée qui, par sa position et le dessin des notes, rappelle l'image de la page de titre et établit un lien entre le personnage biblique, l'activité du forgeron et la "création" ou "fabrication" de la musique (Ill.6). Parallèlement aux représentations de Jubal, présent dans la théorie, Mamczarz attribue une grande importance à la représentation de David. Mais s'il est vrai que son nom est régulièrement évoqué par les théoriciens, s'il est vrai que ses représentations abondent, elles n'apparaissent jamais dans les traités imprimés.⁷ Il en va de même, en Pologne, du système des harmonies boéciennes qui appartiennent à un savoir ancestral, mais qui ne sont jamais représentées dans un traité.

3. Le choix des illustrations

L'auteur se soumet-il servilement aux impératifs financiers et parfois aussi à certaines réglementations comme c'est le cas en France, ou bien contribue-t-il aussi à la rareté de l'image ? On ne peut répondre à une telle question tant les documents manquent. Un témoignage unique mérite cependant d'être mentionné : celui de Marin Mersenne. Le frontispice de *l'Harmonie universelle* (Paris, 1636) sort du cadre chronologique de mon étude. L'ouvrage pose une problématique

⁶ Les illustrations dans quelques traités médiévaux sont décrites par Tilman Seebass 1990.

⁷ Ce qui est vrai pour la Pologne, l'est également pour les autres pays d'Europe. Ce qui est vrai pour David, l'est aussi d'autres figures bibliques évoquées par les théoriciens comme garants historiques de l'art qu'ils décrivent. En revanche, ces figures bibliques figurent dans de nombreux livres liturgiques, mais y possèdent une signification différente. Voir Brown 1984.

complètement différente pour ce qui concerne l'illustration. Il y a d'abord un changement manifeste dans le traitement de l'image de page de titre qui devient, et le restera pour une cinquantaine d'années, nettement plus riche. Le fait le plus intéressant, pour le présent propos, reste le souci que manifeste Mersenne, non seulement dans la signification du frontispice, mais aussi dans la quête d'une image originale qui puisse correspondre à ses intentions (Ill.7).

C'est de Gabriel Naudé que le minime reçoit ce très grand et très beau dessin d'un marbre antique représentant Orphée avec sa lyre, et inséré à la page 166 du tome II de l'*Harmonicorum Libri* (Paris, 1633) et en tête de l'*Harmonie universelle*. Cela faisait longtemps que Mersenne demandait à ses correspondants à Rome de lui fournir copie d'une image d'Orphée originale, comme en témoigne cette lettre que lui adresse Jean-Jacques Bouchard le 14 janvier 1634 :

“Pour ce qui est de l'Orphée du jardin des Matheis, je vous dirai que je ne l'ai jamais pu trouver, mais bien une fort belle statue d'Apollon qui comme toutes les autres statues qui se voyent aujourd'hui à Rome, tient en la main droite un plectrum de cette forme.”

(Marin Mersenne, *Correspondance*, t. IV, p. 3-7).

Ce frontispice est particulièrement intéressant. Il illustre la tension qui règne à l'intérieur de l'œuvre. L'image montre un ancien sage assis près d'un arbre, chantant en s'accompagnant d'un instrument à cordes. Il charme un groupe d'animaux réunis autour de lui. Sous le dessin, Mersenne a fait graver un extrait du psaume 70 (ou 150). Dans la préface, Mersenne fait observer que les premiers chrétiens ont parfois décrit de façon allégorique le Christ comme un berger avec un mouton sur ses épaules et une flûte à la main. Mais, précise-t-il, ils ont aussi représenté le Christ comme Orphée. Cette double évocation peut surprendre sous la plume du minime dont on connaît par ailleurs son opposition virulente aux traditions hermétiques et à la *prisca theologia*.

Un autre cas extrêmement intéressant est celui de la *Musica getutsch* (Bâle, 1511) de Sebastian Virdung. Les illustrations y sont non seulement nombreuses, mais aussi le prétexte au récit. Au début du traité [A4v], Andreas demande à Sebastianus de lui montrer toutes les représentations qu'il a préparées et de les commenter. Beth Bullard a scrupuleusement étudié les deux éditions successives de la *Musica getutsch* et relevé les différences existant quant au nombre et à la disposition des nombreuses gravures sur bois (1993 : 47-60). Outre les représentations d'instruments, les diagrammes et exemples musicaux dont les fonctions illustratives et démonstratives sont indéniables, la *Musica getutsch* compte plusieurs images importantes : la page de titre (Ill.8), le blason du dédicataire (qui ne figure pas dans la deuxième édition), un portrait d'Andreas Silvanus et Sebastian Virdung, les interlocuteurs du dialogue (Ill.9) et un portrait de luthiste (Ill.10).¹⁸ Grâce au monogramme (VG) figurant dans le coin

¹⁸ Ce portrait de luthiste fut repris en page de titre pour le *Livre plaisant et tres utile*

inférieur droit du portrait du luthiste, d'aucuns ont attribué l'ensemble des bois gravés au Suisse Urs Graf (*ca.* 1485-*ca.* 1518). D'autres ont restreint son intervention aux illustrations de qualité artistique, reléguant le reste à des assistants.¹⁹ D'autres ont réduit le travail de Graf à l'unique gravure qui porte son monogramme.²⁰ Bullard prétend pour sa part que Graf a été engagé par Michael Furter pour réaliser rapidement et à bon prix l'ensemble des illustrations. Et il y réussit admirablement comme en témoigne le succès de ces gravures dans les éditions postérieures et traductions-adaptations de la *Musica getutscht*.

4. Typologie de la page de titre

À première vue, il ne semble pas exister une tradition de la page de titre avec illustration. Coexistent plutôt quatre modèles qui connaissent un succès plus ou moins durable. Le premier et le plus simple articule la page de titre en compartiments géométriques. Quelques motifs ornementaux viennent parfois souligner cette répartition. L'illustration figure alors dans un cadre judicieusement disposé. Il s'agit là d'une tradition vivace dans la culture luthérienne et qu'illustrent quelques traités allemands comme le *Practica musica* (Wittenberg, 1556) de Hermann Finck (Ill.11) ou encore l'*Enchiridion utriusque musicae practicae* (Wittenberg, 1517) de Georg Rhau (Ill. 12).²¹ Le deuxième type consiste à substituer à la page de titre un dessin qui emplit tout l'espace. Assez rare, ce type a marqué un traité comme le *Theorica musicae* de Gaffurius, mais de façon partielle, puisque le titre et l'auteur sont indiqués. Le troisième type, le plus fréquent, non seulement dans les traités de musique, mais aussi dans un nombre considérable d'ouvrages, est constitué des marques d'imprimeurs. Ces marques d'imprimeurs que l'on retrouve dans le *Ragionamento di musica* (Parme, 1588) Pietro Pontio (Ill.13), dans les *Dimostrazioni harmoniche* (Venise, 1571) de Zarlino sont l'occasion d'une image relativement simple touchant ou non une thématique musicale. Finalement, le quatrième type, manifestation la plus éclatante du livre Renaissance, organise la page de titre autour d'une architecture, généralement l'ouverture d'un portique. C'est le cas, dès les années 1520, avec le *Trattato della natura et cognitione* (Venise, 1525) de Pietro Aaron, une page de titre parmi les plus riches de sens publiées à la Renaissance (Ill.14).

(Anvers 1529) et *Dit is een seer schoone boecke* (Anvers, 1568).

- Tilman Seebass 1979a.

- Edwin Ripin 1976.

- Sur l'*Enchiridion utriusque musicae practicae* de Rhau, voir Tilman Seebass 1979b. Cette page de titre organisée géométriquement est particulièrement précoce, puisque la première édition de ce traité date de 1520. Rhau a également inséré, que ce soit dans l'édition de 1520 ou dans celle de 1538, un extrait d'une composition à quatre voix, un *Te Deum*, attribué soit au théoricien, soit à Johannes Gallicus.

D'autres illustrations sont parfois insérées après la page de titre. Il s'agit de portraits, de *Frau Musica* qui figurent face à la dédicace (Ill.15)²². Une fois encore, le *Practica musice* de Gaffurius fait exception. S'y succèdent un frontispice, des titres de chapitre et des images intérieures. Car en général, les traités ne comportent pas d'illustration à proprement parler à l'intérieur du texte, mais plutôt des images explicatives du propos, comme, par exemple, dans les traités de Sebastian Virdung ou de Martin Agricola.

L'intérêt pour un graveur de réaliser une illustration des créateurs de la musique (Jubal, Orphée ou Pythagore) coïncide avec le privilège accordé à la peinture d'histoire. Non seulement ce type d'illustration démontre une adéquation aux valeurs savantes, mais aussi aux valeurs picturales qui intéressent les graveurs eux-mêmes (par exemple, les nus et les drapés ; des éléments naturels, paysages, animaux). Ce qui est vrai pour les illustrations historiques, ne l'est pas du portrait. Dans ce cas, la subordination à la commande détourne le graveur d'une certaine forme d'autonomie. D'où cette tension entre valorisation (du geste du graveur) et ressemblance (au théoricien) qui agit, selon les cas, comme contrainte ou comme stimulant. En témoigne la différence entre, d'une part, les portraits académiques, limitatifs, du théoricien en médaillon, et d'autre part, la fantaisie, l'inventivité d'un portrait comme celui d'Adrien Petit Coclico, dont je reparlerai plus loin.

5. L'image comme métaphore

Les illustrations de traités sont rarement des images simples. Pour le XVIe siècle une image codée est une image incompréhensible pour la plupart des lecteurs. L'illustrateur doit donc veiller à un judicieux équilibre entre simplicité et complexité, mais aussi satisfaire tant que faire se peut les attentes du lecteur préoccupé de questions de théorie musicale. Même lorsque le théoricien recourt à de la musique, il le fait, comme dans le cas de Scipione Cerreto d'une façon qui manifeste un souci d'encodage, de complexité. Une image comme celle qui figure en tête du *Della prattica musica* (Naples, 1601) relève de l'érudition (Ill.16). Le lecteur ne doit pas décrypter des icônes, mais une partition pour le moins

- Une des plus célèbres représentation de *Frau Musica* figure dans la *Musica instrumentalis deudsch* (édition de 1545) de Martin Agricola. Dans la préface (fol. 5: sig. A5), Agricola dédie son traité à Georg Rhau "qui n'est pas un collaborateur insignifiant dans la mise en lumière de la noble *Frau Musica*". William Hettrick (1994) ne semble pas être parvenu à identifier l'auteur de cette gravure, pas plus que celle de "Pythagore pesant les quatre marteaux" (édition de 1529, fol. 58) qui paraît être de la même main (en fait de Cranach le Jeune). Ce sont quatre marteaux que l'on retrouve dans l'illustration, parlante et stylisée, destinée à expliquer les proportions harmoniques. L'atelier de Georg Rhau à Wittenberg mériterait une étude approfondie. Il convient également de souligner l'importance qu'a pu prendre un modèle célèbre pour la représentation de *Frau Musica* : celui figurant au Liber V de la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, ouvrage imprimé pour la première fois à Freiburg par Johannes Schott en 1503, puis une quinzaine de fois jusqu'en 1600.

mystérieuse, riche en allusions et métaphores, et qui joue fort habilement d'un projet musical et d'une conception philosophico-esthétique. L'image trouve sa légitimité et son efficacité dans le rapport étroit qu'elle instaure entre l'exactitude de la représentation et la vérité du texte.

L'encodage suit certes une même voie générale, et les figures métaphoriques de la musique ne sont pas légion (Vaccaro 1983). Des recueils d'emblèmes circulaient abondamment comme l'a déjà démontré Nicoletta Guidobaldi (1990), et il n'y a rien de plus commun que cet Orphée jouant de la *lira da braccio* qui figure sur la page de titre de l'*Antica musica* (Rome, 1555) de Nicola Vicentino (Ill.17). De même, la figure de la paix utilisée pour les *Dimostrazioni harmoniche* de Zarlino, outre le fait qu'elle ne prend sens que par rapport à la République de Venise, et ne possède aucune portée musicale, relève d'un stéréotype des plus communs (Ill.18). Lorsque le décodage paraît plus difficile, ce n'est pas parce qu'il y a volonté de complexité, mais tout simplement parce que l'illustrateur a cherché à intégrer une foule d'informations en une seule image. James Haar l'a montré pour le frontispice de la *Practica musicæ* de Gaffurius (1974). Il en va de même pour le *Trattato della nature et cognitione* de Aaron (Ill.14). Les éléments musicaux évidents de cette page se limitent au joueur de *lira da braccio* – Orphée ? – placé au milieu du fronton et aux neuf muses exécutant un concert, gravées sur les soutiens de cette façade magistrale et imaginaire. Cette construction est faite de personnages historiques cette fois et qui n'entretiennent avec la musique que des rapports relativement ténus. J'ignore l'apport de Tullius, de Valerius et de Livius au domaine musical. En revanche, Virgile, Ovide et Lucrèce apparaissent fréquemment comme témoins de l'antiquité de la musique et de ses liens avec la nature. En fait, Aaron a manifesté par son choix d'écrivains antiques son appartenance à une culture humaniste qui ne s'inscrit plus dans le savoir organisé d'un Gaffurius, par exemple, mais dans un nouveau questionnement sur la nature de la musique en général et ses rapports avec l'univers poétique en particulier. Pour Aaron, il en va de la musique comme de tout savoir humaniste. Aaron se cherche des garants, des *auctores*, qui lui servent à la fois de modèle et d'autorité pour la collectivité. Son portait qui suit immédiatement cette architecture de portraits imaginaires démontre qu'il se place volontairement en position intermédiaire entre un modèle et sa reproduction.

La représentation des "frères chantant" dans le *Practica musicæ* de Gaffurius est une image codée et éminemment.²³ Le but consiste à montrer que le chant sur le livre est la manifestation suprême de dévotion. Le livre est dès lors mis en évidence. Ce que l'apprenti doit effectuer, c'est un parcours pour lui permettre de participer au chœur, chœur qui implique tous les personnages représentés ou qui suscite l'admiration ou l'inspiration. Particulièrement significative est la position

²³ Cette illustration n'apparaît que dans la troisième édition du *Practica musicæ* par Bernardino Misinta à Brescia en 1502. Finck en utilisera une relativement identique dans sa *Practica musica* (Ill.11).

adoptée par le moine à capuche noire qui chante, les bras écartés et la bouche grande ouverte. Cette position est similaire à celle utilisée par Giovanni Bellini pour représenter saint François, exultant dans sa découverte de la communion mystique entre Dieu et la nature.

Ces illustrations montrent des objets qui s'efforcent de se construire dans le registre du symbolique comme système cohérent de signes entre les obstacles de l'illustration réaliste et les lacunes du discours.

6. Le portrait

Sans nul doute l'image la plus fréquente dans les traités, le portrait de théoricien est révélatrice d'une attitude et d'une stratégie sociale (Zappella 1988). Un des plus anciens et des plus célèbres est sans conteste le portrait d'Aaron (Ill.2) dans son *Toscanello in musica* (1523). Située entre la table et en vis-à-vis du chapitre I, "Laude de la musica", il inscrit un ordre du savoir : le théoricien siège magistralement, la tête cernée d'ouvrages volumineux. Face à lui, volontairement diminués en taille, deux groupes de clercs échangent leurs idées sous le regard doctoral du maître. Au premier plan, une table sur laquelle reposent des instruments et une partition rappelle que le lecteur entre dans le domaine musical. Le graveur a judicieusement construit ses effets de perspective pour obliger le regard à d'abord se poser sur le théoricien. Et la perspective n'est pas seule à contribuer à cet effet : le cartouche avec le nom situé au-dessus d'Aaron est la toute première chose que le lecteur attentif aux mots s'attache à lire. Image de sage, Aaron l'est à plus d'un égard. Sa pose révèle un homme fatigué, enfermé dans une méditation sur le livre qu'il tient sur sa cuisse gauche. Son regard dit combien sa pensée se distingue du débat qui prend place devant lui. Dans le *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (1525), la situation de ce portrait dans l'ouvrage, par rapport aux autres illustrations s'avère significative. Aaron se cherche des garants, des *auctores*, qui lui servent à la fois de modèle et d'autorité pour la collectivité. Son portrait qui suit immédiatement une architecture faite de portraits imaginaires démontre qu'il se place volontairement en position intermédiaire entre un modèle et sa reproduction. Est-ce par contentement, est-ce par décision de l'imprimeur, il est impossible de savoir pourquoi ce portrait réapparaît dans le *Trattato della natura et cognitione*. Quoi qu'il en soit, Aaron cristallise un mode de pensée hérité du moyen âge qui distingue nettement savoir musical et pratique musicale. Il cristallise également une pratique qui avait vu le jour avec Gaffurius ; celle de la représentation du théoricien.²⁴ Il y aurait lieu de réfléchir plus longuement sur ce processus

²⁴ Gaffurius s'est fait représenter de manière relativement identique sur la page de titre du *De Harmonia Musicorum Instrumentorum opus* (Venise, 1518). Il existe une remarquable version manuscrite du même traité, rehaussée de couleurs et enrichie d'une bordure très élégante à Vienne (Österreichische Nationalbibliothek, MS Ser. nov. 12745, fol. 4r ; reproduit dans Palisca 1985, p. 162.

de représentation de soi qui affecte bien plus tard le compositeur. Si Aaron cristallise un mode d'auto-représentation, il ne cristallise pas pour autant une manière. Le XVI^e siècle s'oriente résolument vers un type de représentation où les attributs signifiants sont transférés dans les marges.

On pourrait s'interroger sur une possible corrélation entre la présence d'un portrait et la prise de conscience de soi au sein du texte. Une fois encore, il manque de preuve formelle pour accréditer la thèse d'une corrélation. Par exemple, un théoricien aussi célèbre que Sebald Heyden n'a pas pris la peine de faire graver son portrait alors qu'il ne manque aucune occasion dans son *De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu* (Nürnberg, 1540) de se présenter comme un penseur original, comme un réformateur de première importance.

Le portrait peut prendre des allures complètement différentes, et ces différences ne résultent pas, comme c'est le cas des exemples envisagés d'un changement technique (du bois au cuivre). Adrien Petit Coelico s'est fait représenter de pied et précise qu'il est alors âgé de 52 ans (Ill.19). C'est plus ou moins le même âge qu'ont choisi Cerretto 55 ans (Ill.20) et Vicentino 44 ans (Ill.21) pour être représentés dans un médaillon. Seul l'âge réunit ces trois portraits, car leur sens diffère nettement. Ainsi, Coelico insiste-t-il sur sa taille inhabituelle qui lui a valu son nom. La phrase musicale qui figure dans le coin supérieur gauche sur le texte "Desperando spero", peut prendre deux significations selon qu'elle touche au physique du théoricien ou à sa conversion au protestantisme. Si Vicentino et Cerreto se font représenter dans un médaillon, ils ne s'entourent pas des mêmes attributs. Le premier reporte au deuxième plan toute allusion à la musique pour plutôt insister sur son statut de savant humaniste.²⁵ Le deuxième, compositeur à la mode, outre son ostentation vestimentaire, s'entoure d'anges musiciens stylisés qui évoquent des décorations murales d'un palais, une certaine mondanité.

À l'instar des usages culturels de la figuration iconographique qui privilégient son pouvoir médiateur, l'illustration dans un traité musical dirige le regard sur l'objet représenté plutôt que sur la représentation elle-même. Les portraits de théoriciens remplissent idéalement cette fonction et, pour parodier André Félibien dans le deuxième de ses *Entretiens* (Paris, 1666), ils rendent "immortels les grands hommes en laissant leur image à la postérité". La dimension du portrait est triple. Elle est d'abord technique puisqu'il s'agit de fabriquer une image représentative de son objet pour en permettre l'identification (Cerreto). Elle est également cognitive, car elle cherche à procurer au lecteur une image mentale, une représentation du théoriciens (Aaron). Elle est aussi parfois stratégique dans la mesure où elle met le théoricien en représentation (*Virdung*).

²⁵ Il convient de souligner l'étroite parenté entre le portrait de Vicentino et celui de Seth Calvisius, réalisé en 1616 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Porträtarchiv Diepenbrock).

Un corollaire à la relecture de l'Antiquité par les humanistes et que les historiens de la musique négligent trop fréquemment est certainement la mise en avant de plus en plus marquée de l'interprète au détriment de l'auctoritas. Gary Tomlinson en a fait une remarquable analyse à travers la production madrigalesque de Claudio Monteverdi (1987). Un processus identique affecte la théorie musicale. Il suffit pour s'en convaincre de mettre côte à côte les spéculations de Jacques Lefèvre d'Étaples sur Euclide dans son *Musica libris demonstrata quattuor* (Paris, 1496), et la révision radicale entamée par Renée Descartes dans son *Compendium musicæ* (ca. 1618) (Vendrix 1998). Ce cheminement de l'expression théorique, de la glose à la proposition, s'accompagne d'une modification dans le choix des thématiques iconographiques ; Aaron se fait représenter en détenteur et dispensateur d'un savoir. Vicentino en un savant seul face aux attributs du savoir. Le théoricien, le *musicus*, se dévoile pour lui-même. Parallèlement, la multiplication des écrits de nature pédagogique qui renouvellent l'enseignement pratique, particulièrement dans le cadre des écoles latines instaurées dans le Saint-Empire, accorde une place accrue à l'auteur de cet enseignement et à la nature de la chose enseignée. Cette dernière ne se manifeste pas sous une forme métaphorique (harmonies du monde, monocordes), mais grâce à la présence de la musique, certes sous forme parfois emblématique, mais bien réelle. C'est ainsi que peuvent se lire aussi bien le portrait de Sebastian Virdung et son disciple (réforme pédagogique) que le portrait d'Adrien Petit Coclico (phrase musicale emblématique).²⁶

7. Conclusions

Cette brève analyse des illustrations dans les traités imprimés de la Renaissance ouvre indubitablement des perspectives qui s'orientent dans quatre directions. Il apparaît d'abord clairement qu'une histoire sérielle des traités imprimés s'impose comme préalable. Elle suppose non seulement l'établissement d'un répertoire complet des images, mais aussi une étude matérielle fouillée. Quelques travaux effectués dans les manuscrits du moyen âge tardif autorisent d'aborder l'histoire des illustrations des traités de manière comparative.²⁷ Les quelques propos de cet article montrent les tensions qui existent entre, d'une part, la pérennité de certaines thématiques, malgré leur actualisation, et d'autre part, la volonté d'une représentation de soi que manifestent de nombreux théoriciens. Les difficultés majeures naissent cependant à partir du moment où l'on envisage une histoire de la lecture à travers les illustrations. Car visiblement, théoriciens, imprimeurs et graveurs

- Les représentations emblématiques de la musique abondent plus encore dans les ouvrages généraux sur les sept arts libéraux. Un exemple exceptionnel figure dans les *Tableaux accomplis de tous les arts libéraux* (Paris, 1578 et 1619) de Christoffe de Savigny. Reproduit dans Stevens 1984 : 87.

- Outre les articles de Tilman Seebass déjà cités, voir la thèse de Martine Clouzot 1995.

imaginent des images à partir desquelles le lecteur peut recréer plusieurs images. Toute tentative d'interprétation des illustrations de traités passe donc obligatoirement par une série d'analyses préliminaires avant d'aborder la question de la sémiotique de l'image. L'efficacité des illustrations doit être pensée autrement, en mettant l'accent sur les structures grammaticales dont l'articulation fait sens.²⁸

L'illustration dans les ouvrages imprimés n'est pas née *ex nihilo*. Historiens de l'art et historiens du livre ont montré à maintes reprises les formes que prenaient les emprunts à l'univers des décorations et illustrations de manuscrits, sur l'imaginaire des peintres, mais aussi sur les artistes chargés d'illustrer les premiers volumes imprimés. Il semble cependant que de tels liens sont difficiles à tisser pour ce qui concerne les traités musicaux. Parmi les éléments de continuité les plus frappants figurent plusieurs thématiques. En premier lieu, les *inventores musicæ*. Il n'y a pas à la Renaissance de révision des principales théories originelles : elles sont simplement réactualisées ou confrontées, mais rarement mises en doute (Vendrix 1994). Jubal, Orphée et Pythagore occupent le devant de la scène, sans partage et sans autoriser une refonte complète de leur représentation. Et si de légères fluctuations quant à la prééminence d'une récit mythique sur l'autre peuvent être observées, elles n'occasionnent pas de bouleversement dans les habitudes iconographiques. Il en va de Jubal, d'Orphée et de Pythagore, comme de *Frau Musica* (Seebass 1988). Même si les apparitions de cette dernière dans le cadre d'un ouvrage concernant la musique sont encore rares au XVI^e siècle, elles ne se distinguent que rarement de ce qu'elles étaient depuis la fin du moyen âge (Brown 1984). Continuité de certaines thématiques, certes, mais rupture prononcée par l'introduction du portrait d'une part et par l'organisation architecturale de l'image d'autre part. Et ce sont ces deux modes qui persisteront et régneront au-delà de la Renaissance, abandonnant ou reléguant au second plan les images mythiques (même si elles perdurent jusqu'au XVIII^e siècle dans les récits historiques).

Un topographie de la production de livres illustrés se heurte à plusieurs obstacles. Le premier est d'ordre esthétique. Il a été dit plus haut que les traités analysés ici ne relèvent pas du livre d'art, en ce qu'ils ne manifestent pas la volonté de marier texte et image dans une perspective créatrice, marquée d'intentions artistiques. Je suivrai à ce propos l'hypothèse de Francis Haskell (1992) selon laquelle le livre d'art apparaît durant la seconde moitié du XVII^e siècle, à Paris et à Rome. Et ce, même si la frontière reste particulièrement fragile entre la présentation d'un objet et la réalisation artistique de cette présentation. Le deuxième obstacle est d'ordre institutionnel. Qu'il s'agisse d'un portrait de théoricien, d'une mise en scène des inventeurs de la musique, le souci des imprimeurs associés à leurs graveurs et à leurs auteurs

²⁸ Ce n'est pas le cas dans les peintures où la couleur joue un rôle de premier importance. Voir, dans le cas particulier de l'interprétation des représentations de sainte Cécile, l'excellent livre de Thomas Connolly (1994).

consiste plus à présenter des créateurs que des créations²⁹. L'intention iconographique ne dépasse guère ce niveau informatif. Et lorsqu'un Mersenne, par exemple, s'inquiète des sculptures et portraits d'Orphée que l'on peut trouver à Rome, il le fait avec l'esprit d'un antiquaire, au sens originel du mot, et non avec l'œil d'un amateur d'art. Les deux obstacles réduisent effectivement à bien peu de choses les éléments pertinents pour une topographie de l'illustration dans les traités imprimés du XVI^e siècle. L'historien en est contraint à des analyses matérielles qui s'avèrent mettre en évidence des caractéristiques qui ne sont pas spécifiques au traité musical, mais communes aux pratiques du livre imprimé à la Renaissance.³⁰

Références

Brown, Howard Mayer

1984 "St. Augustine, Lady Music, and the gittern in fourteenth-century Italy." *Musica Disciplina* 38 : 25-65.

Bullard, Beth

1993 *Musica getuscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Cambridge : Cambridge University Press.

Clouzot, Martine

1995 *Le musicien en images. L'iconographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIII^e au XV^e siècle*. Thèse, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Connolly, Thomas

1994 *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*. New Haven : Yale University Press.

Fenlon, Iain

1995 *Music, print and culture in early sixteenth-century Italy*. London : British Library.

Frings, Gabriele

1992 "Dosso Dossis *Allegorie der Musik* und die Tradition des *inventor musicae* in Mittelalter und Renaissance." *Imago musicae* ix/xii : 159-203.

Guidobaldi, Nicoletta

1990 "Images of music in Cesare Ripa's *Iconologia*." *Imago musicae* vii : 41-68.

Haar, James

1974 "The frontispiece of Gafori's *Practica Musicae* (1496)", *Renaissance Quarterly* xxvii/1 : 7-22

Haskell, Francis

1992 *La difficile naissance du livre d'art*. Paris : Réunion des Musées nationaux.

Heartz, Daniel

1969 *Pierre Attaignant, royal printer of music: a historical study and bibliographical catalogue*. Berkeley : University of California Press.

- Cette tendance ira en s'accroissant pour culminer à la fin du XVII^e siècle en France avec les galeries de portraits réalisées dans le cadre particulier de la glorification du règne de Louis XIV.

- Une telle conclusion n'est bien entendu pas valable pour les éditions musicales qui supposent un travail complètement différent de la part de l'imprimeur. Voir Fenlon 1995.

- Hettrick, William E.
1994 *The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola. A treatise on musical instruments, 1529 and 1545.* Cambridge : Cambridge University Press.
- Koerner, Joseph Leo
1993 *The moment of self-portraiture.* Chicago : The University of Chicago Press.
- Mameczarz, Irène
1987 "Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle." *Imago musicae* iv : 79-97.
- Mirimonde, Albert P. de
1977 *Astrologie et musique.* Genève : Éditions Minkoff (*Iconographie musicale* V).
- Palisca, Claude
1980 "G.B. Doni, musicological activist, and his *Lyra Barberina*." *Modern Musical Scholarship.* Ed. Ed. Olleson. Stockfield : Oriol Press, 180-205.
1985 *Humanism in Italian Renaissance musical thought.* New Haven, Yale University Press.
- Pastoureau, Michel
19xx "L'illustration du livre : comprendre ou rêver ?" *Histoire de l'édition* 501-529
- Ripin, Edwin
1976 "A reevaluation of Virdung's *Musica Getuscht*." *Journal of the American Musicological Society* xxix/2 : 189-223.
- Schmid, Manfred Hermann
1994 "Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der *Margarita philosophica* von Gregor Reisch, 1503." *Musikalische Ikonographie.* Hrsg. von Monika Holl, Harald Heckmann und Hans Joachim Marx. Laaber : Laaber-Verlag, 247-61 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12)
- Seebass, Tilman
1979a "Some remarks about sixteenth-century music illustration" [Resumé] *RIDIM/RCMI Newsletter* 4/2 : 2-3.
1979b « Venus und die Musikwissenschaft oder Von der Universalität eines reformatorischen Buchmachers ». *Totum me libris dedo. Festschrift zum 80. Geburtstag von Adolf Seebass.* Basel : Haus der Bücher, 187-199.
1988 "Lady music and her *protégés* : from musical allegory to musicians' portraits." *Musica disciplina* 42 : 23-43.
1990 « The illustration of music theory in the late Middle Ages : Some thoughts on its principles and a few examples ». *Music theory and its sources. Antiquity and the Middle Ages.* Notre Dame : University of Notre Dame Press, 197-234.
- Stevens, Jane R.
1984 "Hands, music, and meaning in some seventeenth-century Dutch paintings." *Imago musicae* i : 75-102.
- Gary Tomlinson
1987 *Monteverdi and the end of Renaissance.* Berkeley, University of California Press.
- Vaccaro, Emerenziana
1983 *Le Marche dei tipografi ed editori iatliani d'El secolo XVI.* Firenze : Leo Olschki.
- Vendrix, Philippe
1993 "On the theoretical expression of music in France during the Renaissance." *Early Music History* 13 : 249-273.
1994 "Jubal, Orphée, Pythagore confrontés. Le mythe des sons originels à la Renaissance." *Art & Fact* 13 : 8-15.
1998 *La musique à la Renaissance. Histoire d'un concept.* Paris : Presses Universitaires de France.
- Zappella, Giuseppina
1988 *Il ritratto nel libro italiano nel Cinquecento,* Milano, Editrice Bibliografica.

Légendes des illustrations

- 1 : Franchino Gaffurio, *Practica Musicæ*, Milano : Guillaume Le Signerre, 1496. Frontispice. Photo CESR.
- 2 : Pietro Aaron, *Toscanello in musica*, Venise : Bernardino & Matheo de Vitali, 1529. Portrait. Photo CESR.
- 3 : Thomas Morley, *A plaine and easie introduction to practicall musicke*, London : Peter Short, 1597. Page de titre. Photo CESR.
- 4 : *Secundus libros tres missas continet*, Paris : Pierre Attaignant, 1532. Page de titre (réalisée par Oronce Finé). Photo CESR.
- 5 : Marcin Kromer, *Musicæ elementa*, Krakow : H. Wietor, 1542. Page de titre. Photo CESR.
- 6 : Marcin Kromer, *Musicæ elementa*, Krakow : H. Wietor, 1542. Portrait de Jubal, fol. iv. Photo CESR.
- 7 : Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris : Cramoisy, 1636. Frontispice. Photo CESR.
- 8 : Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel : M. Furter, 1511. Page de titre. Photo CESR.
- 9 : Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel : M. Furter, 1511. Portrait de l'auteur et de son interlocuteur, fol. A4. Photo CESR.
- 10 : Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel : M. Furter, 1511. Portrait de luthiste, fol. 12v. Photo CESR.
- 11 : Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg : Georg Rhau Erben, 1556. Page de titre. Photo CESR.
- 12 : Georg Rhau, *Enchiridion utriusque musicæ practicæ*, Leipzig : Valentin Schumann, 1517. Page de titre. Photo CESR.
- 13 : Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma : Erasmo Viotto, 1588. Page de titre. Photo CESR.
- 14 : Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutii gli tuoni di canto figurato*, Venise : Bernardino, 1525. Page de titre. Photo CESR.
- 15 : Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg : Georg Rhau, 1545. *Frau Musica*, fol. 5. Photo CESR.
- 16 : Scipione Cerreto, *Della prattica musica vocale et strumentale*, Napoli : Gio. Giacomo Carlino, 1601. Page de titre. Photo CESR.
- 17 : Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma : Antonio Barre, 1555. Page de titre. Photo CESR.
- 18 : Gioseffo Zarlino, *Dimostrazioni harmoniche*, Venezia : Francesco dei Franceschi, 1571. Page de titre. Photo CESR.
- 19 : Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg : Johann Berg, 1552. Portrait. Photo CESR.
- 20 : Scipione Cerreto, *Della prattica musica vocale et strumentale*, Napoli : Gio. Giacomo Carlino, 1601. Portrait. Photo CESR.
- 21 : Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma : Antonio Barre, 1555. Portrait. Photo CESR.