# Figurer le silence sonore de l'extase à la Renaissance

Marta Battisti

Mots-clés : sens ; corps ; esprit ; écoute ; surdité ; musique ; histoire sensible ; études sonores ; culture visuelle

> Je voudrais avoir ici l'oreille close et sourde
> Pour entendre d'un esprit plus ferme et attentif
> Les voix angéliques et les doux accents
> Qu'une paix assurée unit au vrai amour[1].

Par ces rimes, écrites vers 1541, Vittoria Colonna exprime le désir d'être sourde des oreilles du corps pour mieux entendre, par l'esprit, le chant des voix angéliques. Ainsi, la poétesse résume efficacement le conflit entre les sensations du corps et celles de l'esprit qui régit la conception du phénomène extatique dans la culture religieuse chrétienne. Traditionnellement, cette dichotomie sensorielle est faite remonter à la pensée du Pseudo-Denis l'Aréopagite, qui, dans le *De mystica theologia* (*Perì mystikȋs theologías*), explique à l'élève Timothée la nécessité de renoncer aux sensations corporelles pour que l'âme puisse faire l'expérience du divin[2]. Ces idées contribueront à façonner la pensée chrétienne des sens spirituels, qui présuppose une dissociation, plus ou moins drastique, entre le corps, pourvu de sens externes, et le cœur, doté de facultés de perception intérieures[3]. Se définit ainsi, à travers les siècles, le paradoxe sensible à la base de l'expérience extatique : d'une part, celle-ci se fait pendant que l'âme est incarnée et ne peut pas avoir lieu sans le corps ; d'autre part, elle nie le corps et ses sensations, considérées comme un obstacle à la pleine perception spirituelle du divin[4]. La méfiance envers les sens du corps, potentiellement trompeurs et dangereux pour l'esprit, nourrira à son tour l'idée chrétienne de la « garde des sens[5] » en tant que « portes » et

[1] Vittoria Colonna, *Rime spirituali*, LXXXI, avant 1540/41, f. 41v (BAV, Vat. Lat. 11539) : « *Vorrei l'orecchia haver qui chiusa, & sorda / Per udir con i pensier più fermi, e intenti / L'alte angeliche voci, e i dolci accenti / Che vera pace in vero amor concorda* ». Traduit par M.-F. Piéjus, cité dans A. Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 462.

[2] Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Le livre de la Théologie mystique*, traduit par Louis Chardon, Paris, Arfuyen, 2002, p. 56-57.

[3] Voir Mariette Canevet, « Sens spirituel » dans Marcel Viller, Joseph De Guibert et Ferdinand Cavallera (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1990, vol. 45/24, p. 599-611 et Pavel L. Gavrilus, Sarah Coakley (dir.), *The Spiritual Senses: Perceiving God in Western Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

[4] Marianne Massin, *Les figures du ravissement : enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Bernard Grasset - Le Monde de l'éducation, 2001.

[5] Pierre Adnès, « Garde des sens » dans Marcel Viller, Joseph De Guibert et Ferdinand Cavallera (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, ouvr. cité, vol. 45/6, p. 117-122.

« fenêtres » de l'âme[6], impliquant l'éducation des dévots au contrôle et à la régulation de leurs propres sensations afin de ne pas compromettre le cheminement spirituel vers Dieu.

Le phénomène extatique, par le lien sensible qu'il établit entre la chair et l'esprit, a confronté les artistes au problème de la figurabilité du corps/âme en extase : comment est-il possible d'exprimer, à travers la figure humaine, une sensation qui se déroule en dehors de ce même corps qui est pourtant la principale, voire la seule, ressource figurative à la disposition des artistes pour évoquer le sentir[7] ? Dans le cas particulier de l'extase musicale, la difficulté de représenter une expérience d'écoute qui est en même temps celle d'une surdité se double du défi d'évoquer simultanément la présence et l'absence d'un son. Au cours de cet essai, nous examinerons la réponse apportée par deux artistes italiens à ce problème. Le premier est Raffaello Sanzio, qui achève à Rome en 1518 la peinture de l'*Extase de sainte Cécile* (fig. 1), destinée à une église de la ville de Bologne. Ce retable constitue un exemple frappant du renouveau de la peinture sacrée qui a lieu entre la fin du XV^e^ et le début du XVI^e^ siècle en Italie centrale, notamment pour la place qu'il accorde à la figure humaine et à l'expression de ses sensations[8]. L'invention de Raffaello façonne l'imaginaire artistique de l'extase au cours de la Renaissance, allant jusqu'à inspirer Luca Ciamberlano dans la réalisation de la gravure de l'*Extase de Filippo Neri* (1611) (fig. 2). Réalisée également à Rome, cette dernière témoigne du succès que connait le thème du ravissement extatique au début du XVII^e^ siècle, sous l'impulsion de la spiritualité post-tridentine[9]. À travers l'analyse figurative de ces œuvres, situées aux deux pôles chronologiques d'une longue Renaissance, nous chercherons à saisir les procédés figuratifs par lesquels ces artistes ont réussi à « dire » en images le silence sonore et l'écoute sourde de l'extase musicale.

L'étude de l'expression figurative du double régime sonore et silencieux, audible et inaudible, qui caractérise ce thème figuratif s'inscrit d'une part dans le champ de recherche, déjà bien développé, de la relation entre la musique et les arts visuels[10]. D'autre part, elle relève du domaine encore peu exploré de la figuration des sensations auditives, qui compte à ce jour

[6] Cette idée repose à la fois sur Jérémie, 9, 20 et Cicéron, *Tusculanes. Livres I-II*, I, 20 et 46, traduit par Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

[7] Voir les réflexions à ce sujet de Frédéric Cousinié, *Gloriae : figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisaton de l'œuvre à l'âge baroque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 389-395 et Ralph Dekoninck, « La Sainte Thérèse du Bernin. La figurabilité de l'extase entre mystique et art » dans Véronique Ferrer, Marie-Christine Gomez-Géraud et Jean-René Valette (dir.), *Le discours mystique entre Moyen âge et première modernité. Tome II, Le sujet en transformation*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 312-331.

[8] Voir Daniel Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », dans *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 9-112, notamment p. 24-25, à l'origine publié, sous le même titre, dans les *Mélanges de l'École française de Rome*, 1972, vol. 84, n° 2, p. 403-492.

[9] Voir l'étude pionnière d'Émile Mâle, *L'art religieux du XVIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1984, p. 143-183, chapitre IV, « La vision et l'extase ». Plus récemment, Ulrich Pfisterer, « Himmlische Verzückung - Ikonografie der religiösen Extase/Divine Rapture - Iconography of Religious Ecstasies » dans Ulrike Groos et al. (dir.), *Ekstase - in Kunst, Musik und Tanz/Ecstasy - in Art, Music, and Dance*, München-London-New York, Prestel, 2018, p. 65-71 et 235-236.

[10] Voir notamment les travaux de Klaus Krüger, « "Musica Depicta": The Silent Sound of Painting » dans Henri de Riedmatten et al. (dir.), *Senses of Sight: Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in honour of Victor Stoichita*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, p. 167-191 et Id., « Visions of Inaudible Sounds: Heavenly Music and its Pictorial Representations », dans Andreas Beyer, Philippe Morel et Alessandro Nova (dir.), *Voir l'au-delà : l'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 77-93. Pour un aperçu récent de la relation entre art et musique, Florence Gétreau, *Voir la musique*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.

des contributions portant principalement sur l'art médiéval sacrée[11]. S'inspirant du renouveau actuel de l'étude de la représentation des sens, stimulé par de nouvelles perspectives critiques issues de la rencontre entre l'histoire de l'art, l'histoire de la sensibilité et l'histoire des émotions[12], cet essai se propose d'explorer comment les artistes de la première modernité ont représenté le sentir auditif dans le cadre spécifique de la sonorité silencieuse caractérisant l'extase musicale[13]. Cette étude se nourri également des nouvelles questions posées dans l'étude des arts visuels par le courant de recherche historique des *Sound Studies*[14]. Se référant à la notion de « *soundscape*[15] » (paysage sonore), plusieurs historiens de l'art ont appelé à reconsidérer la dimension acoustique inhérente aux images, tant du point de vue de l'évocation du son en leur sein que de l'interaction entre l'œil et l'oreille dans leur réception[16]. Par ce travail, nous souhaitons contribuer à cet effort, en explorant l'imaginaire du son et de l'écoute dans l'art de la première modernité par le prisme de l'extase religieuse et de l'articulation que ce phénomène implique entre le corps, l'esprit, l'audition et la vision.

*L'orgue brisé*

Dans un paysage naturel, quatre personnages de saints avec différents attributs – l'épée pour Paul, l'aigle de Jean l'Évangéliste, la crosse d'Augustin et le vase de Marie-Madeleine – sont réunis autour de la figure centrale de Cécile qui, tenant un orgue portatif, tend l'oreille et tourne les yeux vers un groupe d'anges musiciens, apparaissant à travers un oculus percé au milieu des nuages. L'*Extase de sainte Cécile* a été réalisée par Raffaello pour la chapelle de la bienheureuse Elena Duglioli dall'Olio dans l'église de San Giovanni in Monte à Bologne grâce

[11] Voir Elizabeth Sears, « The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages: On Psalm Illustration and Psalm Exegesis » dans Charles Burnett, Michael Fend et Penelope M. Gouk (dir.), *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, London, The Warburg Institute, 1991, p. 19-42 ; Matthew G. Shoaf, *Monumental Sounds: Art and Listening before Dante*, Leiden - Boston, Brill, 2021 et Martine Clouzot, « Figurer le sentir de l'ouïe. Musicalités des marginalia, expériences sensorielles et esthétisation du monde (autour de 1300) », *Arts et Savoirs* [En ligne], 20, 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 24 décembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/aes/6558.

[12] À ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à Marta Battisti, Viktoria von Hoffmann et Érika Wicky, « Introduction », dans *Figures du sentir : Percevoir, connaître et représenter l'expérience sensorielle du Moyen-Âge à la période contemporaine*, *Arts et Savoirs*, 20, 20, 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 24 décembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/aes/6759.

[13] Une exploration plus approfondie du sentir auditif dans l'art religieux chrétien a été réalisée dans le cadre de ma thèse de doctorat, *Peindre l'écoute. Figures et significations de l'audition sacrée en Italie du XIV^e^ au XVII^e^ siècle*, sous la direction de Guillaume Cassegrain, Université Grenoble Alpes, 2022.

[14] Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader*, New York-London, Routledge, 2012. Voir notamment l'atelier de recherche *Entendre l'image : sons, bruits et murmures dans l'art des temps modernes*, Rome, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 2019, coorganisé par Francesca Alberti, Marta Battisti, Guillaume Cassegrain et Pauline Lafille et les travaux de Bissera V. Pentcheva (dir.), *Icons of Sound : Voice, Architecture, and Imagination in Medieval Art*, London-New York, Routledge, 2021 et Bissera V. Pentcheva, *AudioVision in the Middle Ages : Sainte-Foy at Conques*, Stanford, Stanford University Press, 2023.

[15] Richard M. Schafer, *The Tuning of the World*, New York, A.A. Knopf, 1977.

[16] Par exemple, Catherine R. Puglisi, « Talking Pictures: Sound in Caravaggio's Art » dans Lorenzo Pericolo (dir.), *Caravaggio. Reflections and Refractions*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 105-121 ; Peter Gillgren, *Siting Michelangelo : Spectatorship, Site Specificity and Soundscape*, Lund, Nord Academic Press, 2017 ; Pauline Lafille, « Paolo Uccello : bruit de la bataille, écho de la peinture », *Studiolo*, 2020, vol. 16, p. 156-159 et Id., « 'Con attenzione degli orecchi' : figurations sonores de la guerre à la Renaissance », *Arts et Savoirs* [En ligne], 20, 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 24 décembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/aes/6623.

à la médiation d'Antonio Pucci[17]. La représentation que Raffaello donne de l'extase de Cécile a généralement été comprise par les historiens de l'art comme celle d'une expérience essentiellement visionnaire, régie par une forme de « prédominance de la vue[18] ». Si le regard spirituel de la sainte constitue l'aboutissement sensible de son élévation extatique, il nous semble cependant important de souligner le rôle joué dans ce cheminement par les sensations auditives externes et internes qui, selon la conception chrétienne de progression sensorielle fondée, entre autres, sur le passage du psaume 44 « Écoute, ma fille, et voit », précèdent et préparent l'âme à la vision divine[19]. Le retable révèle ainsi une réflexion complexe à la fois sur l'articulation entre le silence et la surdité du corps et l'écoute de l'esprit typique de l'extase musicale, mais aussi sur la notion plus générale de progression spirituelle qui mène de l'ouïe à la vue.

Le peintre a savamment élaboré cette progression à partir d'un axe vertical qui commence dans la partie inférieure du retable, la plus proche de l'autel et du monde terrestre des fidèles, comme l'indique également l'élément informe, minéral ou végétal, près du bord inférieur du cadre, déjà relevé par Daniel Arasse[20]. Tout autour de ce détail se développe une nature morte composée d'un ensemble varié d'instruments de musique à cordes, à percussions et à voix. S'ils diffèrent pour leur matière et utilisation musicale, ces objets ont en commun leur caractère usagé, voire inutilisable : la caisse de la viole de gambe, dominant le premier plan aux pieds de Cécile, comporte plusieurs fissures et ses cordes sont cassées, tandis que le petit tambour qui se trouve juste derrière est troué. Même le petit orgue portatif que le saint tient entre ses mains présente des tuyaux abîmés, arrachés de leur support, ainsi qu'un clavier aux touches mal ajustées. Les instruments fabriqués par l'homme, qui ne pourraient plus produire que des sons imparfaits et dissonants, ont été abandonnés par Cécile, plongeant la partie inférieure du tableau dans le silence. L'attention de la sainte est entièrement capturée par le chant des anges, seule présence véritablement sonore de tout le tableau, qui est toutefois proprement inaudible à l'oreille humaine, ce que le médium visuel, silencieux par nature, contribue à souligner[21].

La conception chrétienne de la « *musica cœlestis* » ou « *angelica* » considère celle-ci comme une harmonie qui ne peut être entendue sinon par l'esprit[22]. En cela, elle s'apparente de la théorie pythagoricienne et platonicienne de l'harmonie des sphères, reprise par Boèce dans le *De institutione musicae*, où ce dernier propose une articulation de la musique en trois genres : la musique « *mundana* » (l'harmonie inaudible des corps célestes), la musique « *humana* » (harmonie également inaudible qui relie l'âme au corps) et la musique « *instrumentalis* »

[17] Sur cette commande, voir Gabriella Zarri, « Storia di una committenza » dans Francesca Valli et Maurizio Armaroli (dir.), *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1983, p. 20-37.

[18] Guillaume Cassegrain, *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Paris, Actes Sud, 2017, p. 11. Voir aussi D. Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », art. cité.

[19] Voir notamment Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 38-39.

[20] D. Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », art. cité, p. 32-33.

[21] K. Krüger, « Visions of Inaudible Sounds: Heavenly Music and its Pictorial Representations », art. cité, p. 78.

[22] Augustin, *Œuvres de saint Augustin. 7. Dialogues philosophiques. 4. La musique*, livre VI, V, 8-15, traduit par Guy Finaert et François-Joseph Thonnard, Paris, Desclée De Brouwer, 1947, p. 377-393.

(l'harmonie produite par les instruments de musique, perceptible par l'ouïe humaine)[23]. Dans la version finale de l'*Extase*, Raffaello décide de représenter la musique céleste dans sa version la plus épurée, composée uniquement du chant des anges[24], contrairement à d'autres dessins préparatoires précédentes, comme le *modello* préalablement attribué à Giovanni Francesco Penni[25]. En opposant le silence des instruments terrestres à la sonorité de la voix des anges, le peintre suggère un changement dans la perception auditive de sainte Cécile, figure qui incarne dans le même temps la surdité du corps et l'écoute du cœur.

La double modalité d'écoute de Cécile trouve son origine dans la légende hagiographique qui s'est formée autour de la sainte dès le V^e^ siècle, grâce à la *Passio sanctae Caeciliae* rédigée par Arnobe le Jeune, puis diffusée au XIII^e^ siècle par la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine. Dans la *Passio*, Arnobe décrit le mariage forcé de Cécile avec Valérian, en insistant tout particulièrement sur les sensations auditives éprouvées par la jeune vierge : « Le jour est venu où la chambre nuptiale a été préparée, mais tandis que les instruments jouaient de la musique, elle ne chantait dans son cœur qu'au seul Seigneur[26] ». Le contraste décrit par la *Passio* entre la musique de mariage résonnant à l'extérieur et le chant intérieur de Cécile sert à exalter le choix de chasteté de la sainte, qui renonce à la chair en faveur de l'esprit[27]. Au VII^e^ siècle, dans le *De virginitate*, Aldhelm affirme le lien entre le refus d'écouter la musique instrumentale et la virginité de Cécile : la sainte prête des « oreilles sourdes[28] » à un orchestre de pas moins de 115 instruments, que l'auteur estime être le pendant sonore du chant sensuel et mortifère des sirènes.

Dans le retable de Bologne, l'association entre la surdité du corps, la virginité et l'écoute de l'esprit est mise en évidence par le geste de Cécile de renoncer aux instruments terrestres, symbole de l'amour charnel que les néo-platoniciens opposent à l'amour divin[29]. La chasteté

[23] Boèce, *Traité de la musique*, II, traduit par Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, p. 31-35.

[24] Une remarque en ce sens avait déjà été faite par D. Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », art. cité, p. 32. Sur le chant des anges, voir l'ouvrage pionnier de Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern-München, Francke Verlag, 1962. Plus récemment, Martine Cluzot, « Musique céleste et musique des anges aux XIV^e^ et XV^e^ siècles » dans Annie Coeurdevey et Philippe Vendrix (dir.), *Musique, théologie et sacré, d'Oresme à Érasme*, Ambronay, Ambronay Éditions, 2008, p. 59-96 et Meredith J. Gill, *Angels and the Order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 115-121.

[25] Raffaello Sanzio, *Modello pour le retable de sainte Cécile*, vers 1514, pierre noire, encre brune, lavis d'encre et rehauts de blanc sur papier, Paris, Petit Palais. Consultable en ligne : https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/modello-pour-le-retable-de-sainte-cecile-de-raphael.

[26] Arnobe le Jeune, *Passio s. Ceciliae virginis et martyris*, dans Société des Bollandistes (dir.), *Bibliotheca Hagiographica Latina*, vol. 1495, Bruxelles, H. Fros, 1936, p. 194-220 : « *Veniet dies in quo thalamus collocatus est et cantantibus organis illa in corde suo soli Domino decantabat* ». Notre traduction.

[27] John A. Rice, *Saint Cecilia in the Renaissance: The Emergence of a Musical Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 2022, p. 11-38.

[28] Aldelhm, *De laudibus virginitatis sive De virginitate sanctorum*, XL, dans Jacques-Paul Migne, *Patrologia cursus completus, series latina*, vol. 89, Paris, Garnier, 1844-1864, col. 141 : « […] *quae licet organica bis quinquagenis et ter quinis sonorum vocibus concreparet harmonia, ac si lethiferos sirenarum concentus cum inexpertos quosque ad vitae pericula pellexerint, sub praetextu integritatis surdis auribus auscultabat* ». Notre traduction.

[29] Nico Staiti, *Le metamorfosi di Santa Cecilia: l'immagine e la musica*, Innsbruck-Lucca, Studien-Libreria Musicale Italiana, 2002, p. 64, considère les instruments comme un symbole de l'« *amour ferinus* » théorisé par Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, traduit par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Voir aussi D. Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », art. cité, p. 26-27.

de Cécile, soulignée par le détail de la ceinture, constitue le trait d'union entre la sainte et la commanditaire, la bienheureuse Elena Duglioli dall'Olio, célébrée de son vivant par sa pudeur exemplaire : d'après la légende anonyme sur sa vie, elle aussi serait restée vierge tout au long de son mariage[30]. Les quatre saints qui entourent Cécile renforcent cette idée, à travers les figures de Jean l'Évangéliste et Paul, images de la pureté virginale, et celles d'Augustin et Marie-Madeleine, symboles de celle reconquise grâce à la pénitence[31]. Si la présence de Jean l'Évangéliste se justifie pour son rôle de saint patron de l'église de San Giovanni in Monte, celle des trois autres saints s'explique également par leur aptitude particulière d'écoute. Comme l'a remarqué Thomas Connolly, le maître spirituel d'Elena, Pietro da Lucca, était lui-même disciple de Jean Gerson, théoricien du chant du cœur[32]. Or, au sein du *Tractatus de canticis*, ce dernier fait l'éloge d'Augustin, de Marie-Madeleine, de Cécile et de Paul comme modèles de chant et d'écoute :

> Par les voix de l'Église, ô père Augustin, tu reconnais
> Que tu fus ému, inondant de pieuses larmes ton visage[33].
> Heureuse celle dont les fautes étaient couvertes – ô Marie,
> Qui tant des fois perçois de ton oreille les voix venues du ciel[34] !
> Au son des orgues, Cécile, lisons-nous, chanta, mais dans son cœur,
> En elle-même – son cœur rempli de Dieu.
> Tu nous exhortais, Paul, à chanter dans nos cœurs[35],
> Car une telle action – c'est juste – rend doublement heureux :
> Elle ouvre ici et maintenant le ciel et, selon les mœurs et à la manière
> De la vie bienheureuse, fait vivre dans l'exil[36].

L'étroitesse de l'oculus à travers lequel surgit la musique angélique souligne l'idée du sacrifice corporel, dérivant du renoncement aux plaisirs de la chair comme à ceux de l'oreille du corps, qui mène à la jouissance, par l'esprit, des sons divins. La figure de sainte Cécile incarne ce renoncement par son attribut de l'orgue brisé. L'instrument s'affirme comme l'attribut de Cécile à partir du XII[e] siècle, suite à une reprise partielle (et erronée) du texte de la

[30] Anonyme, *Leggenda anonima di Elena Duglioli*, MS.B.4314, Bologne, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, reprise par Giovanni Battista Melloni, *Vita della beata Elena Dugliogli dall'Olio bolognese: estratto dal volume terzo degl'atti e memorie*, Bologna, Tipografia Arcivescovile, 1828.
[31] D. Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », art. cité, p. 26. Voir aussi André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique : études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 492.
[32] Voir Thomas Connolly, *Mourning Into Joy: Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 131-133.
[33] Augustin, *Les confessions. Livres VIII-XIII*, X, 33, 50, traduit par Eugène Tréhorel et André Bouissou, Paris, Desclée De Brouwer, 1962, p. 230-231.
[34] Cf. note 70.
[35] Lettre aux Romains, 15, 6 et 9-16.
[36] Jean Gerson, *De laude musice*, dans *Tractatus de canticis*, vol. 3, tome 1, *Carmen* 2, dans Isabelle Fabre, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson. Edition critique, traduction et commentaire du « Tractatus de canticis » et du « Canticordum au pèlerin »*, Droz, Genève 2005, p. 448-452, ici p. 452 : « *Vocibus Ecclesie, pater Augustine, fateris / Motum te lacrimis ora rigasse piis. / Felix cuius erant peccata retecta, Maria / Que totiens voces celitus aure capis ! / Organa dum cantat sibi soli corde canentem / Corde Deo pleno Ceciliam legimus. / Cordibus ut nostris psallamus, Paule, monebas ; / Actio nam talis iure duplici : / Inchoat hic et nunc celum viteque beate / Moribus et ritu degit in exilio.* »

*Passio* dans un antiphone chantée pour la liturgie de la fête de la sainte le 22 novembre (comportant la phrase « *Cantantibus organis, Caecilia Domino decantabat* […] »)[37]. Au lieu d'établir un contraste, le texte de l'antiphone suggère que Cécile s'accompagne, dans son chant, du son des instruments (*organis*). En même temps, le terme « *organis* » est souvent associé à l'orgue en raison de leur similitude linguistique, comme le montre la traduction italienne vernaculaire de la *Legenda aurea*[38]. Ensemble, ces deux réinterprétations de la *Passio* contribuent à la définition de l'image de Cécile en musicienne et joueuse d'orgue, présente dès le XV^e^ siècle, mais qui s'imposera définitivement au cours du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle[39]. En ce sens, la peinture de l'*Extase* constitue une mise en scène particulièrement fidèle à la relation d'opposition originaire de la *Passio* entre la musique externe et le chant interne, les instruments terrestres et les vocalisations célestes, la surdité du corps et l'écoute du cœur.

Au sein du retable de Raffaello, l'orgue brisé est le nœud symbolique qui permet à l'artiste d'articuler le silence et le son, la chair et l'esprit, la surdité et l'écoute[40]. Incompris par Giorgio Vasari[41], le rôle essentiel joué par cet instrument sera décrit, au début du XVII^e^ siècle, par Adriano Banchieri :

> […] parmi ses nombreuses peinture, il [Raffaello Sanzio] peignit cette glorieuse sainte Cécile, et comme il était admirable dans ses inventions, il plaça dans ses deux mains un orgue brisé, tourné vers le centre de la terre, et à ses pieds il plaça d'autres instruments musicaux, comme s'ils avaient été piétinés, et elle [il la peignit] tournée vers les harmonies du ciel, avec une expression pleine de pitié, toute ravie d'un saint zèle, qui semble dire : « Allez-vous-en, allez-vous-en, les sons et les chants, et que tous les plaisirs de ce monde meurent avec vous, car je ne rêve que d'être assignée à la très sainte chapelle musicale, parmi ces musiciens et organistes élus victorieux qui jouent continuellement devant mon très doux époux Jésus, saint, saint, saint »[42].

En même temps, l'orgue brisé met en garde le spectateur sur l'équilibre précaire de l'expérience extatique, suspendue entre la vision spirituelle et le bruit du quotidien. Figée dans un geste ambigu, suggérant à la fois l'acte de retenir et celui de lâcher de l'orgue portatif, Cécile

[37] Voir T. Connolly, *Mourning Into Joy: Music, Raphael, and Saint Cecilia*, ouvr. cité, p. 14-15 et N. Staiti, *Le metamorfosi di Santa Cecilia: l'immagine e la musica*, ouvr. cité p. 21.
[38] Jacobus de Voragine, *Finisse le legende de tutti li sancti & le sancte dalla romana sedia acceptati & honorati*, traduit par Niccolò Malermi, Venise, Jenson Nicolas, 1475, p. 260r : « *Et mentre che sonovano li organi, lei nel core suo al solo Signore decantava* ».
[39] Voir N. Staiti, *Le metamorfosi di Santa Cecilia: l'immagine e la musica*, ouvr. cité p. 18-29. J. A. Rice, *Saint Cecilia in the Renaissance: The Emergence of a Musical Icon*, ouvr. cité, p. 39-48.
[40] D. Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », art. cité, qui ne remarque pas l'état usé et cassé de l'orgue, en donne une autre lecture comme symbole de la musique « *humana* ».
[41] Giorgio Vasari, *La terza et ultima parte delle Vite degli architetti, pittori et scultori*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, p. 655.
[42] Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Giovanni Rossi, 1609, p. 4-6 : « […] *il quale fra le industre pitture ch'egli operò pinse questa gloriosa S. Cecilia, ed essendo maraviglioso nelle invenzioni, posegli un organo in amendue le mani fracassato, e rivolto verso il centro della terra, e sotto gli piedi altri stromenti musicali quasi conculcati, ed elle rivolta alle armonie del cielo con ciglio pietosissimo tutta rapita di santo zelo, par che si dica: Gitene, gitene suoni, canti e con voi tutti mondani piaceri alla gran madre antica, che io altro non bramo solo essere assignata nella santissima Cappella Musicale tra quei Musici, e Organisti eletti vittoriosi gli quali concernato continuamente avanti il mio dolcissimo sposo Jesu santo, santo, santo* ». Notre traduction.

menace elle-même sa propre extase : avec le fracas de leur chute imminente, les tuyaux métalliques de l'orgue glissant hors de l'instrument annoncent l'interruption de la vision auditive du chant des anges, impliquant le retour de la sainte au tumulte ordinaire du monde des mortels. Environ un siècle plus tard, l'interprétation par Raffaello de l'extase musicale de Cécile servira de source d'inspiration pour la gravure de l'extase de Filippo Neri de Luca Ciamberlano, dans laquelle la relation entre le corps, l'esprit, l'ouïe et la vision est revisitée autour du thème de la solitude.

*La porte fermée*

Entre 1609 et 1614, Ciamberlano réalise une série de 40 gravures représentant des épisodes de la vie de Filippo Neri, dont l'*Extase* (1611), qui joue un rôle « propédeutique[43] » à la béatification du père fondateur de l'Oratoire en 1615 et sera par la suite utilisée pour illustrer la deuxième édition de la *Vita* de Giovanni Pietro Bacci (1625), écrite à l'occasion de sa canonisation en 1622[44]. Il s'agit d'un projet artistique d'envergure que les oratoriens, par le biais de Cesare Baronio, confient initialement à Cristoforo Roncalli et Bartolomeo Cavarozzi, auteurs d'une première série de dessins[45]. Suite à la mort de Baronio en 1607 et à la prise de pouvoir de Scipione Borghese en tant que nouveau *commendatore*, la commande est transférée à Guido Reni, dessinateur, et Luca Ciamberlano, graveur[46]. Les documents ne permettent pas d'identifier avec certitude l'auteur du dessin à l'origine de la gravure de l'*Extase*, qui reste objet de débat[47]. L'image montre Neri agenouillé au milieu d'une pièce à la porte fermée, les bras écartés et le regard tournée vers le haut. Meublée simplement avec une écritoire et une table, la chambre est une probable allusion à celle que Neri occupait dans la Vallicella, que les membres de l'Oratoire choisissent en mars 1596 comme lieu où exercer son culte privé en attendant l'autorisation ecclésiastique à une forme publique de dévotion[48]. L'espace confiné où se trouve Neri, seul dans l'intimité silencieuse de la pièce exiguë, contraste avec celui, infini, du Ciel, qui envahit toute la partie supérieure de l'image. Assis sur les nuages, l'orchestre composé de sept

[43] Antonella Pampalone, « La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi », dans Bianco (dir.), *Iconografia di un Santo: Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*, Roma, Edizioni oratoriane, 2017, p. 9-103, ici p. 18.
[44] Pietro Giacomo Bacci, *Vita del B. Filippo Neri fiorentino fondatore della congregazione dell'oratorio. Raccolta da' processi fatti per la sua canonizzazione*, Roma, Andrea Brugiotti, 1625 [1622], gravure n° 30. La légende reporte : « *Ode cantar gli angeli Vit. Volg. Lib. 3, Occorse nel 1592* ». La date citée dans la gravure est erronée par rapport aux témoignages du procès de béatification, qui indiquent l'année 1593 (cf. note 55 et 57).
[45] Conservés dans le MS 0.23.1, fols 447-496, Rome, Biblioteca Vallicelliana.
[46] Voir Olga Melasecchi et Stephen Pepper, « Guido Reni, Luca Ciamberlano and the Oratorians: Their Relationship Clarified », *The Burlington Magazine*, vol. 140, n° 1146, 1998, p. 596-603.
[47] Le document relatif au payement à Ciamberlano pour cette gravure, daté du 12 mars 1611, ne mentionne pas l'inspiration à un dessin de Reni, contrairement à d'autres gravures de la même année : *Denari avuti da diverse persone per spendere in honore del santo Padre FilippoNeri, cominciando dall'anno 1600*, ACOR, A III 4d, c. 78v, Rome, Biblioteca Vallicelliana. Cette absence porte A. Pampalone, « La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi », art. cité, p. 39, à reconduire la gravure à un dessin attribué à Bartolomeo Cavarozzi issu de la première série (cf. note 45). Le dessin pourrait également être de la main de Ciamberlano : voir O. Melasecchi et S. Pepper, « Guido Reni, Luca Ciamberlano and the Oratorians: Their Relationship Clarified », art. cité, p. 598.
[48] A. Pampalone, « La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi », art. cité, p. 30. Sur le culte controversé de Philippe Neri, voir Ruth S. Noyes, « On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600 », *Renaissance Quarterly*, 2011, vol. 64, nº 3, p. 800-846 et Id., *Peter Paul Rubens and the Counter-Reformation crisis of the Beati moderni*, New York-London, Routledge, 2018.

anges, dont trois chanteurs et quatre musiciens, joue d'une harpe, d'un orgue, d'une viole à bras et d'une flûte traversière. L'artiste a voulu souligner la proximité de Neri avec le concert angélique : sa tête effleure le nuage qui accueille les anges, brouillant les frontières entre l'oreille et l'œil, l'ici-bas et le là-haut.

La gravure de Ciamberlano s'inscrit dans une série d'images figurant l'écoute miraculeuse des anges par Neri, dont la toute première est un tableau que la congrégation commande en 1596 à Cristoforo Roncalli, artiste proche de l'Oratoire[49]. La peinture, qui faisait partie d'un ensemble des neuf toiles décorant la chambre de Neri, a été perdue dans un incendie en 1620[50]. Sa composition formelle a très probablement été reprise par deux gravures conçues en 1600, l'une par Giacomo Lauro et l'autre par Antonio Tempesta[51]. Deux autres gravures plus tardives de Matthaeus Greuter, datées de 1606, poursuivent cette tradition iconographique[52]. C'est au sein de cette série qui se définissent plusieurs caractéristiques qu'on retrouvera dans la gravure de Ciamberlano, dont la solitude de Neri, la proximité entre sa tête et le nuage des anges, ainsi que sa pose agenouillée, reprise aussi par Guido Reni dans son retable figurant *La vision de la Madone à l'enfant par Filippo Neri* (1614) pour l'autel de la chapelle funéraire dans Santa Maria della Vallicella à Rome. Si la présence d'anges jouant d'instruments de musique est également une constante dans cette tradition, la gravure de Ciamberlano introduit une nouvelle référence à cet égard : la position des deux anges au premier plan est une citation formelle de la gravure que Marcantonio Raimondi a réalisée vers 1514 d'après le *modello* de l'*Extase de sainte Cécile*[53]. La référence au retable témoigne de la longue influence de l'invention de Raffaello, rendue possible par la diffusion de la gravure de Raimondi. Toutefois, elle pourrait également attester de la familiarité de l'inventeur avec le milieu artistique bolonais, ce qui favoriserait une éventuelle attribution à Reni.

Au-delà de la référence formelle à l'*Extase de sainte Cécile*, la gravure de Ciamberlano pose la question d'un parallèle symbolique entre Filippo Neri et la jeune martyre[54]. Pour vérifier cette hypothèse, il est nécessaire de se pencher sur les origines du récit de l'écoute miraculeuse de Neri. La première mention de l'événement, qui n'a pas eu de témoins directes, se trouve dans la déposition de Cesare Baronio pour le procès de béatification (1595-1615), datée du 14

[49] Sur cet artiste, voir Ileana Chiappini Di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, Bergamo, Banca Popolare di Bergamo, 1975. Roncalli avait déjà réalisé en 1595 l'effigie mortuaire de Philippe Neri : voir Olga Melasecchi, « Nascita e sviluppo dell'iconografia di san Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento », dans Museo di Palazzo Venezia (dir.), *La regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte*, Electa, Milano 1995, p. 34-49.

[50] Pour une reconstitution de ce décor, voir A. Pampalone, « La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi », art. cité, p. 33-62.

[51] Giacomo Lauro, *Philippe Neri et 10 histoires de sa vie*, 1600, gravure, dans Antonio Gallonio, *Vita beati p. Philippi Neri*, Roma, Luigi Zanetti, 1601 et Antonio Tempesta, *Philippe Neri et 30 histoires de sa vie*, 1600, gravure, Rome, Santa Maria della Vallicella. Pour une reproduction de ces images, voir A. Pampalone, « La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi », art. cité, p. 17 et 19.

[52] Matthaeus Greuter, *Philippe Neri confie ses confrères à la Vierge et 8 histoires de sa vie*, 1606, gravure, Rome, Santa Maria della Vallicella et Matthaeus Greuter, *Philippe Neri et 12 histoires de sa vie*, 1606, gravure, Rome, Santa Maria della Vallicella. Pour une reproduction de ces images, voir A. Pampalone, « La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi », art. cité, p. 19 et 20.

[53] Marcantonio Raimondi, *L'extase de sainte Cécile*, avant 1514, gravure, Paris, Musée du Louvre. Consultable en ligne : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020519229 (cf. note 25).

[54] Ce parallèle a déjà été remarqué par A. Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance. Les laudes de l'Oratoire*, ouvr. cité, p. 460-463.

décembre 1595 : « Je dois dire […] que j'ai entendu dire du Père Filippo, cependant de façon concise, comme il avait l'habitude de le faire, qu'il a entendu une grande fête au Paradis, avec des chants, lors du trépas d'une vierge pieuse, fille de Fabrizio Massimi, appelée Elena, qui était très spirituelle[55]. » Le miracle est également mentionné par Antonio Gallonio, auteur de la première biographie de Neri, publiée en vulgaire en 1601[56], ainsi que par Fabrizio Massimi, père de la jeune fille. Lors de sa déposition le 30 septembre 1609, ce dernier affirme avoir reçu, en septembre 1593, une lettre du même Gallonio, père spirituel de Elena, qui le consolait de sa perte en lui disant qu'une personne « très spirituelle et de grand mérite pour Sa Divine Majesté », la nuit suivant le décès, avait entendu les anges chanter pour célébrer son triomphe et son union avec Jésus ; Gallonio lui aurait par la suite révélé que cette personne était Neri[57].

L'écoute miraculeuse de Neri s'inscrit dans une croyance partagée au sein de la spiritualité chrétienne, selon laquelle, au moment de la mort, l'âme du défunt est accueillie au ciel par le chant des anges. En témoigne notamment Grégoire le Grand : « Il faut savoir que souvent, quand les âmes des élus quittent leur corps, des chants de louange céleste se font entendre. Les mourants écoutent cette douceur avec joie et ainsi ne perçoivent point la rupture entre l'âme et la chair[58] ». Au-delà de cette tradition, reprise par la liturgie mortuaire[59], Elena Massimi se prête tout particulièrement à être associée à la musique angélique en raison de sa virginité. Son état de pureté corporelle la rapproche d'autres vierges connues pour avoir eu un rapport d'écoute privilégié avec la musique céleste, dont sainte Cécile est l'exemple le plus significatif. L'élément de la pureté est également ce que permet à Antonio Gallonio de faire le lien entre Elena Massimi et Filippo Neri : « La pureté de Filippo était telle qu'il entendait chanter les anges. Lors de la mort de Elena Massimi, une jeune fille de 13 ans, il a entendu les chants des anges dans le Ciel[60] ». Toujours dans sa biographie, Gallonio explique comment Neri avait confessé à Cesare Baronio, sur son lit de mort, qu'il était resté vierge depuis environ 40 ans, grâce à un « don de chasteté » qu'il avait reçu du Seigneur[61]. L'histoire est reprise par

[55] G. Incisa della Rocchetta et N. Vian (dir.), *Il primo processo per san Filippo Neri : nel Codice vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1957, vol. 1/4 p. 405 : « *Mi occorre di dire* […] *haver inteso dire dalla bona memoria del p. Filippo, però, concisamente, come lui soleva fare, haver udito gran festa fare in Paradiso, de canti, nel transito de una devota vergine, figliola del s.r. Fabritio de Massimi, chiamata Elena, quale era molto spirituale.* » Notre traduction.

[56] Antonio Gallonio, *Vita del beato p. Filippo Neri fiorentino*, III, Roma, Luigi Zanetti, 1601, p. 225-226. Une première version, en latin, a été publiée en 1600 auprès du même éditeur.

[57] Giovanni Incisa della Rocchetta et Nello Vian (dir.), *Il primo processo per san Filippo Neri : nel Codice vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1958, vol. 2/4, p. 334 : « […] *un'altra persona ancora, spiritualissima e di grandissimo merito appresso Sua Divina Maestà, la notte doppo la felice morte della medesima vergine, sentì gli angeli, quali, suavissimamente cantando, celebravano il glorioso trionfo suo, et le sue beatissime et sacratissime nozze collo Sposo delle vergini, Giesù Cristo* […] *mi disse il detto p. Antonio Gallonio, che quello, di che m'haveva scritto, ch'aveva sentito cantar gli angeli, nella morte della mia figliuola Elena, era stato il padre Filippo.* » Notre traduction.

[58] Grégoire, *Dialogues. Livre IV*, XV, traduit par Paul Antin, Paris, Les Éditions du Cerf, 1980, vol. 3/3, p. 58-59 : « *Sed iter haec sciendum est, quia saepe animabus exeuntibus electorum dulcedo solet laudis caelestis erumpere, ut, dum illa libenter audiunt, dissolutionem carnis ad anima sentire minime permittantur* ».

[59] Voir, par exemple, Monique Goullet (dir.), *Le pontifical de la Curie romaine au XIIIe siècle*, LI, 19, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004, p. 356-357.

[60] A. Gallonio, *Vita del beato p. Filippo Neri fiorentino*, III, ouvr. cité, p. 225 : « *Tale era la purità di Filippo, che udiva cantare gli Angeli. Nella morte di Helena Massimi fanciulla di tredici anni udì in Cielo canti d'Angeli* ». Notre traduction.

[61] *Ibid*., I, p. 45.

Bacci, qui consacre un chapitre entier aux capacités extraordinaires que Neri avait développées grâce à sa chasteté[62]. Dans la série de Ciamberlano, la pureté virginale du père est notamment mise en évidence par l'épisode figurant *Filippo Neri qui chasse par la prière le démon menaçant sa chasteté dans la maison de la prostituée Cesarea* (1610)[63].

Les histoires des extases musicales vécues par Cécile et Neri partagent l'importance attribuée à la chasteté comme condition nécessaire pour que l'écoute des anges puisse avoir lieu. Alors que dans le retable de Raffaello le renoncement à la chair et aux plaisirs terrestres était symbolisé par les instruments musicaux, la gravure de Ciamberlano instaure un rapport d'opposition entre la musique instrumentale des anges et le silence qui règne dans la chambre de Neri, vide de tout autre personnage. Le détail de la porte fermée visible à l'arrière-plan fait allusion à la chasteté de Neri, qui s'apparente en cela à la Vierge tant vénérée par les Oratoriens, « *porta clausa* » par laquelle se réalise l'Incarnation de Jésus[64]. La valeur significative de ce détail prend tout son sens lorsqu'on considère l'insistance que les biographes de Neri mettent sur son désir de garder la porte de sa chambre toujours ouverte pour accueillir ses protégés, à toute heure du jour ou de la nuit[65]. La porte fermée, symbole de virginité, renvoi au silence corporel qui se transforme, à l'intérieur de l'esprit de Neri, en chant et musique céleste. En cela, la gravure de Ciamberlano s'inscrit dans une tradition bien établie dans les récits d'expériences extatiques, où la cellule ou la chambre est le lieu privilégié de la communion du mystique avec le divin. L'exemple de Catherine de Sienne en témoigne : comme le raconte son biographe, après avoir obtenu de ses parents une chambre pour méditer, la jeune vierge vit dans cet espace clos et intime plusieurs de ses extases, dont une scène de communion musicale et sonore avec des esprits angéliques[66].

Neri se présente ainsi comme une nouvelle Cécile qui s'éloigne délibérément des sons de ce monde. Cette attitude du père contraste avec les pratiques liturgiques de son propre Oratoire, lequel, par le chant collectif des laudes, valorise ouvertement le rôle de l'oreille corporelle dans le cheminement dévotionnel des fidèles[67]. Cette divergence est amplifiée par le silence des sources sur les goûts et les habitudes musicales du père, qu'Anne Piéjus définit comme une « oreille fermée »[68]. L'on peut ainsi constater un problème d'identification entre le corps de l'Oratoire, soudé autour d'une pratique musicale collective, et l'esprit solitaire du fondateur, qui préfère le silence pour s'ouvrir à la perception auditive de l'esprit. Cette crise représentationnelle apparait clairement à travers l'histoire de l'accrochage de la toute première

[62] P. G. Bacci, *Vita del B. Filippo Neri fiorentino fondatore della congregazione dell'oratorio*, II, 13, 1-19, Roma, Mascardi, 1642 [1622], p. 169-177.
[63] *Ibid*. [1625], gravure n° 10. La légende reporte : « *Gli furono intromesse in camera alcune donne di mala vita, e gittandosi egli in Oratione, non hebbero ardire né meno di parlare, onde confuse si partirono: si come restò confusa una famosa meretrice, che machinò alla sua pudicitia, Vit. Volg. Lib. 2, Occorse nel 1555* ».
[64] Voir Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999. La vénération de la Madone par les oratoriens est notamment liée à l'icône miraculeuse conservée dans l'église mère de Santa Maria della Vallicella.
[65] A. Gallonio, *Vita del beato p. Filippo Neri fiorentino*, I, ouvr. cité, p. 39 et Pietro Giacomo Bacci, *Vita del B. Filippo Neri fiorentino fondatore della congregazione dell'oratorio*, II, 4, 10, ouvr. cité, p. 129-130.
[66] Raimondo da Capua, *Legenda maior sive Legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*, dir. Silvia Nocentini, Florence, Sismel, 2013, p. 252-253.
[67] Sur ces pratiques, voir l'étude A. Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance. Les laudes de l'Oratoire*, ouvr. cité.
[68] *Ibid*., p. 460.

image figurant l'extase musicale de Neri, réalisée par Cristoforo Roncalli. D'après le témoignage de Francesco Zazzara, l'on sait que le tableau fut le deuxième à être accroché dans la chambre du père, juste après le retable d'autel, dans des circonstances particulièrement significatives : les membres de l'Oratoire choisissent pour l'occasion l'anniversaire de la naissance de Neri, le 22 juillet 1596, qui est également le jour de la fête de Marie-Madeleine[69]. Or, comme l'indique la tradition hagiographique, la pécheresse repentie est l'une des rares – sinon la seule – personnes dans toute la chrétienté à avoir acquis le privilège d'écouter la musique des anges avec ses propres oreilles corporelles, se configurant ainsi comme l'opposé de Cécile, l'épouse vierge[70].

L'histoire de l'écoute de Neri et de son interprétation par les membres de l'Oratoire est représentative du rapport sensoriel complexe qui s'instaure dans la spiritualité chrétienne du fait de la division entre la perception externe et interne. La biographie de Gallonio, visant à affirmer l'état de sainteté de Neri en vue du procès de canonisation, accorde une large place à la description des effets corporels de ses ravissements extatiques, bien que l'auteur s'empresse de souligner en même temps la modestie et la pudeur du père, qui aurait tenté de dissimuler ces excès afin de ne pas révéler aux gens l'intensité de son rapport sensible au divin[71]. Cette attention portée au *sensorium* s'inscrit dans le cadre des efforts déployés par l'Église catholique pour renouveler ses pratiques dévotionnelles et affectives dans le sillage du Concile de Trente (1545-1563)[72]. La série gravée par Ciamberlano reflète cette intention, avec des illustrations montrant Neri s'évanouissant pendant la liturgie du *Quarantore* à la Minerve ou lévitant pendant la célébration de la messe, toujours en présence de nombreux témoins[73]. Dans ce contexte où l'accent est mis sur le témoignage collectif d'événements concernant le corps du père fondateur de l'Oratoire, son écoute cachée de la musique des anges est particulièrement frappante. Comme pour restituer en image les lignes écrites à la fin du XVI^e^ siècle par Jean de la Croix dans le *Cantique spirituel*, la représentation de l'*Extase de Filippo Neri* dans la gravure de Ciamberlano affirme de manière décisive la « solitude sonore » qui permet de s'ouvrir

[69] Francesco Zazzara, « Diario delle onoranze a S. Filippo dalla morte alla canonizzazione », *Quaderni dell'Oratorio*, 1962, n° 6, p. 6 : « *Nel giorno della festa di santa Maria Maddalena* […] *fu messo il quadro dove è dipinto il S.to Padre quando sentì cantare l'Angeli, poco doppo fu messo l'altro quadro corrispondente a questo dall'altra parte* ». Pour une reconstitution de l'accrochage, voir A. Pampalone, « La vita di san Filippo Neri nei cicli figurativi », art. cité, p. 46.

[70] J. de Voragine, *Finisse le legende de tutti li sancti & le sancte dalla romana sedia acceptati & honorati*, ouvr. cité, f. 149r : « *Et per ciascun giorno nelle septe hore canonice era dalli angeli elevate ne cieli et etiam con le corporale orechie udiva li glorioso canti delle celeste angelice schiere* ». Sur le caractère sensuel du personnage de Marie-Madeleine, voir Daniel Arasse, « L'excès des images » dans Daniel Arasse, Guy Lafon et Marianne Alphant, *L'apparition à Marie-Madeleine : Noli me tangere*, Desclée De Brouwer, Paris, 2001, p. 79-126.

[71] A. Gallonio, *Vita del beato p. Filippo Neri fiorentino*, I, ouvr. cité, p. 30-33.

[72] Voir Marcia B. Hall et Tracy E. Cooper (dir.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 et Lisa Beaven, « The Early Modern Sensorium: The Rosary in Seventeenth-Century Rome », *Journal of Religious History*, vol. 44, n° 4, 2020, p. 443–64. Sur le sens de l'ouïe, Andrew Dell'Antonio, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 2011.

[73] Pietro Giacomo Bacci, *Vita del B. Filippo Neri fiorentino fondatore della congregazione dell'oratorio. Raccolta da' processi fatti per la sua canonizzazione*, Roma, Andrea Brugiotti, 1625 [1622], gravure n° 18 et 23. Les légendes reportent : « *Estasi di S. Filippo all'Oratione delle quarant'hore nel convento de frati della Minerva Vit. Volg. Lib. 3, Occorse nell'Anno 1599* » et « *Molte volte, mentre dice messa, è veduto elevarsi in alto per molti palmi Vit. Volg. Lib. 3* ».

intérieurement à l'écoute et à la vision de la « musique silencieuse » des anges[74]. À l'instar du retable de Raffaello, régi par le motif de l'orgue brisée, la gravure de Ciamberlano repose sur le détail apparemment anodin de la porte fermée : allusion à la virginité du corps, la fermeture de la chambre créé le silence et l'isolement nécessaire pour le déroulement de l'écoute visionnaire, sous la menace constante de l'intrusion du monde extérieur.

Dans cet essai, nous avons vu comment, dans les représentations des extases de Cécile et Filippo Neri, Raffaello Sanzio et Luca Ciamberlano ont su « dire » en image à la fois le silence sonore et l'écoute sourde qui caractérisent l'expérience sensible des sons célestes. En établissant des oppositions relevant du domaine de l'audible – entre les instruments abandonnés et le chant des anges, ou bien entre la solitude silencieuse et l'orchestre polyphonique céleste – ils ont réussi à transmettre l'idée d'une silencieuse sonorité fondée sur la configuration formelle des parties supérieures et inférieures de l'image autour de la figure centrale en extase. En même temps, ils ont réussi à définir l'idée d'une double forme d'écoute par des procédés figuratifs basés notamment sur l'imaginaire chrétien de la chasteté comme choix de vie qui symbolise le rejet du corps et permet le développement des facultés perceptives de l'esprit. Par des détails tels que l'orgue brisé et la porte fermée, les deux artistes ont incarné visuellement le passage d'un régime sensoriel dominé par le corps à son pendant relevant du cœur. En conclusion de cette analyse figurative, deux observations émergent concernant la valeur dévotionnelle de ces images. D'une part, elles invitent à rechercher le silence pour renouer avec une forme de communication sonore et auditive avec le divin. L'extase musicale revêt une signification particulière au sein de la chrétienté, liée à la nature profondément verbale de Dieu et à la valeur conséquente que cette religion attribue au sens de l'ouïe[75]. Le Verbe, incarné en Jésus à travers l'écoute de la Vierge Marie, s'est exprimé oralement au cours de son séjour terrestre pour ensuite laisser l'humanité dans le silence résultant de l'absence de sa parole[76]. Le phénomène de l'extase auditive est l'une des réponses au désir de retrouver une connexion auditive avec le divin et d'apercevoir les joies sonores de l'au-delà. D'autre part, les figures de l'extase musicale proposent un cheminement spirituel allant de l'ouïe à la vision, et inversement. Le parcours vertical du regard, qui suit l'idée d'une progression sensorielle de l'extérieur vers l'intérieur et de l'écoute vers la vision, porte le spectateur à imaginer et à ressentir, au plus profond de lui-même, les sensations sonores divines inaccessibles à l'oreille du corps. Les figures du silence sonore de l'extase favorisent ainsi une forme de réception où se rejoignent l'œil et l'oreille, contribuant ainsi à remettre en question l'idée couramment admise selon laquelle la peinture serait une « poésie silencieuse[77] ».

[74] Jean de la Croix, *Œuvres complètes*, *Cantique spirituel*, couplet 15, traduit par André Bord, Paris, Desclée de Brouwer, 2016, p. 982 : « […] *aunque aquella música es callada quanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales* » (« […] bien que cette musique soit silencieuse pour les sens et les puissances naturelles, c'est une solitude très sonore pour les puissances spirituelles »).
[75] Laurence Wuidar, *Fuga divinae. La musique dans l'écrit mystique du Moyen Âge à la première modernité*, Génève, Droz, 2021.
[76] Sur cet aspect, voir J. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge : le versant épistémologique*, ouvr. cité.
[77] Expression attribuée à Simonide de Céos par Plutarque, *Œuvres morales*, traduit par Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990, vol. 25/5, p. 189.

**Liste des illustrations**



Fig. 1. Raffaello Sanzio, *Extase de sainte Cécile*, 1518, huile sur bois transportée sur toile, 236 x 149 cm, Bologne, Pinacoteca Nazionale © *Su concessione del Ministero della Cultura - Musei nazionali di Bologna*.




Fig. 2. Luca Ciamberlano, *Extase de Filippo Neri*, 1611, gravure n° 30, dans Pietro Giacomo Bacci, *Vita del B. Filippo Neri fiorentino fondatore della congregazione dell'oratorio. Raccolta da' processi fatti per la sua canonizzazione*, Roma, Andrea Brugiotti, 1625 (domaine public).