HAL
open science

La figure de Cécile : enquête sur l'affiche du puy d'Évreux de 1667.

Laurent Guillo

▶ To cite this version:

Laurent Guillo. La figure de Cécile : enquête sur l'affiche du puy d'Évreux de 1667.. Imago Musicae , 2011, 24, p. 113-126. hal-01215791

HAL Id: hal-01215791
https://hal.science/hal-01215791

Submitted on 14 Oct 2015

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.

Laurent Guillo

La figure de Cécile : enquête sur l'affiche du Puy d'Évreux de 1667

Le *Puy de musique d'Évreux* était un concours de musique annuel, organisé par la Confrérie de Sainte-Cécile établie dans cette ville. Comme les organisateurs de l'événement avaient l'ambition de solliciter des candidats de valeur, il était nécessaire de faire imprimer des affiches et de les distribuer dans tout le royaume. C'est cet aspect de l'organisation du Puy d'Évreux que je me propose de développer ici, à partir de trois témoignages graphiques qui peuvent lui être directement ou indirectement rattachés : un bois gravé du XVIe siècle et deux gravures en taille-douce du XVIIe siècle[1].

Un bois gravé du XVIe siècle

À la fondation du Puy, en 1575, les statuts prévoyaient la chose suivante[2] :

> *Affin que l'exercice dudit Puy ne soit ignoré des compositeurs musiciens, tant de ce royaume que de circonvoisins, sera, par ledit prince et trésorier, faict imprimer le nombre de deux cents attaches ou affiches, en la maison d'Adrian Le Roy [et Robert Ballard], imprimeur du Roy, demeurant à Paris, au Mont Sainct-Hilaire, enseigne du Mont-Parnasse, lequel a pardevers luy le moulle de la figure de Sainte Cecille, ordonné à cest effect.*
>
> *Et pour ce qu'il est très-séant et nécessaire pour la décoration dudit Puy, de faire, par chacun an, nouvelles invitations aux musiciens, le prince, en son année, aura le soing d'employer quelque gentil esprit à composer nouvelles semonces, en latin et français, comme le motet est latin et la chanson françoise; lesquelles il fera délivrer correctes et en temps opportun audit Adrian le Roy pour de bonne heure les imprimer et les envoyer*

---

[1] En tête de ces notes, je souhaite remercier Florence Gétreau, Isabelle Marchesin, David Fiala et Gabor Odoevsky Maslov pour l'attention qu'ils ont bien voulu porter à cet article. Ce texte est repris de ma communication au colloque *Le Puy de musique d'Évreux et Guillaume Costeley (1530–1606) : colloque et concerts de la Sainte-Cécile 2008* (Université de Rouen, Rouen et Évreux, 21–23 novembre 2008). Publié dans *Imago musicæ* 24 (2011), p. 113-126.

[2] Bonnin et Chassant 1837, p. 78–79. Sur les puys de musique normands, voir aussi Gantes 1985.

aux maistres musiciens des villes prochaines et eslongnées, qui par ce moyen seront advertis de la célébration et continuation dudit Puy.

La consigne est claire : l'affiche imprimée tous les ans devait porter une image de sainte Cécile, ainsi qu'une incitation aux musiciens à composer le motet, la chanson et les autres pièces prévues au concours.

Hélas, aucune affiche du Puy d'Évreux imprimée au XVIe siècle ne nous est parvenue. Le seul indice qu'on connaisse, c'est un bois gravé (90 x 111 mm) représentant sainte Cécile provenant du fonds des imprimeurs Ballard (*fig. 1*). Ce bois n'est repéré que dans un graduel de 1655 et dans un antiphonaire de 1660[3], mais comme il ressort clairement au style du XVIe siècle[4] il a probablement été utilisé à cette époque. Il pourrait s'agir du bois gravé auquel il est fait allusion en 1575, puisque dans l'atelier des Ballard les ornements, les bois gravés et les polices datant du XVIe siècle étaient largement utilisés plus d'un siècle plus tard.

1. *Sainte-Cécile.* Gravure sur bois provenant de l'atelier Le Roy et Ballard, troisième tiers du XVIe siècle. Cliché LG

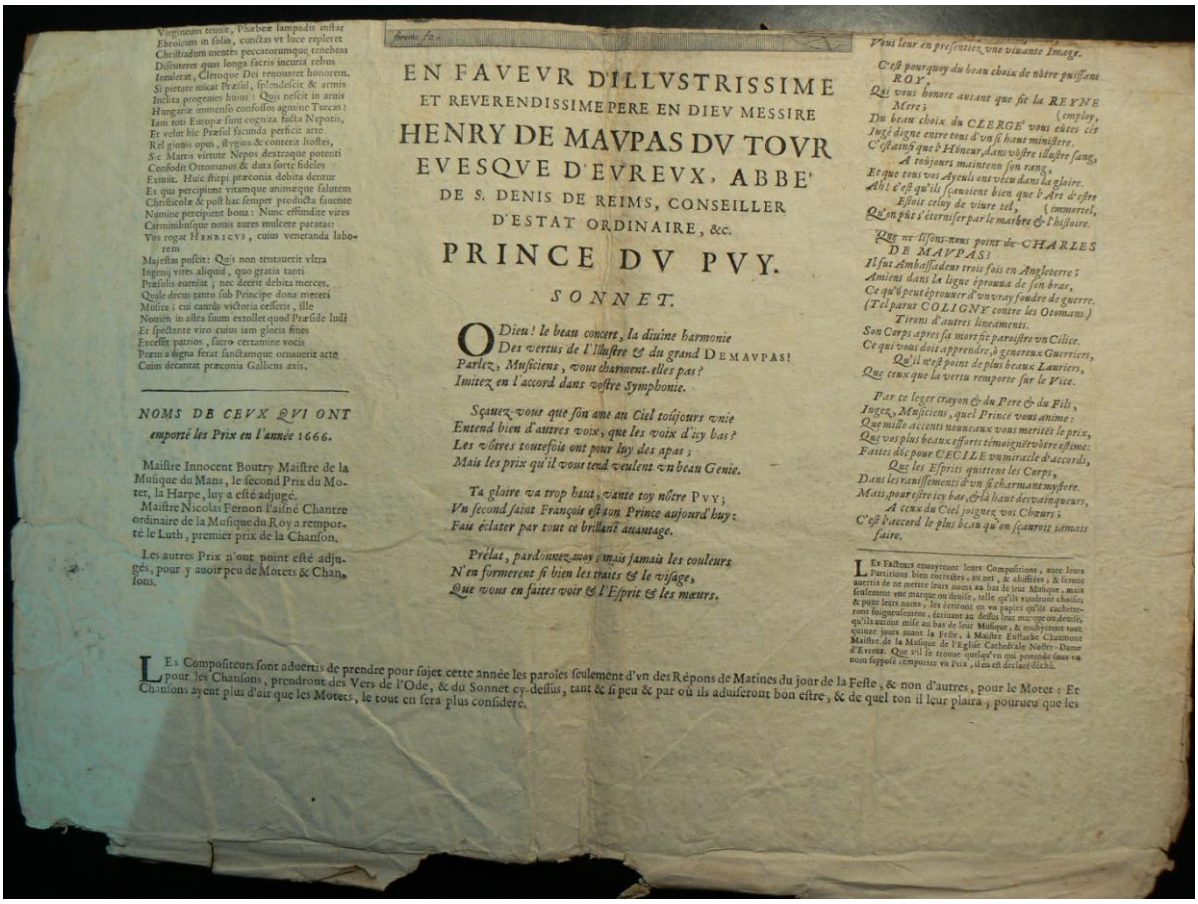
3 Guillo 2003, notices 1655-K et 1660-B.

4 Le dessin du corps féminin est typique de cette époque : jambes et bras allongés, ventre et cuisses proéminents, poitrine haute. On trouve dans des encadrements des imprimeurs Le Roy & Ballard d'autres exemples de ce style, notamment dans l'encadrement "aux quatre musiciennes" daté 1577 et reproduit dans Lesure et Thibault 1955 p. 182 bis.

Ne pouvant approfondir cette hypothèse, nous rappellerons seulement que des bois du même style, représentant la sainte debout, couronnée ou laurée, se tenant à côté d'un orgue avec la palme des martyrs dans une main, se retrouvent dans l'imagerie populaire au XVIIe siècle, comme le montre une belle gravure de L. Messager (reproduite dans Mirimonde 1974, p. 132).

La gravure de Pierre Firens

Le deuxième élément qu'on possède sur les affiches du Puy d'Évreux, presqu'un siècle après la fondation, c'est l'affiche de 1667. C'est la seule affiche qu'on possède, tant pour le XVIe que pour le XVIIe siècle. De toutes les rares affiches qu'on possède sur les puys de musique normands (à Caen, Évreux ou Rouen) c'est aussi la seule qui porte une gravure[5].



EN FAVEVR D'ILLVSTRISSIME
ET REVERENDISSIME PERE EN DIEV MESSIRE
HENRY DE MAVPAS DV TOVR
EVESQVE D'EVREVX, ABBE'
DE S. DENIS DE REIMS, CONSEILLER
D'ESTAT ORDINAIRE, &c.
PRINCE DV PVY.

SONNET.

O Dieu! le beau concert, la diuine harmonie
Des vertus de l'Illustre & du grand DE MAVPAS!
Parlez, Musiciens, vous charment-elles pas?
Imitez en l'accord dans vostre Symphonie.

Sçauez-vous que son ame au Ciel toûjours vnie
Entend bien d'autres voix, que les voix d'icy bas?
Les vôtres toutefois ont pour luy des apas;
Mais les prix qu'il vous tend veulent vn beau Genie.

Ta gloire va trop haut, vante toy nôtre PVY;
Vn second saint François est son Prince aujourd'huy:
Fais éclater par tout ce brillant auantage.

Prélat, pardonnez-moy; mais jamais les couleurs
N'en formerent si bien les traits & le visage,
Que vous en faites voir & l'Esprit & les mœurs.

Vous leur en presentez vne viuante Image.

C'est pourquoy du beau choix de vôtre puissant ROY,
Qui vous honore autant que sit la REYNE Mere;
Du beau choix du CLERGE' vous estes cét (employ,
Jugé digne entre tous d'vn si haut ministere.
C'est ainsi que l'Honeur dans vôtre illustre sang,
A toûjours maintenu son rang,
Et que tous vos Ayeuls ont vécu dans la gloire.
Ah! c'est qu'ils sçauoient bien que l'Art d'esprer
Estoit celuy de viure tel, (immortel,
Qu'on pût s'éternizer par le marbre & l'histoire.

Que ne lisons-nous point de CHARLES DE MAVPAS!
Il fut Ambassadeur trois fois en Angleterre;
Amiens dans la ligue éprouua de son bras,
Ce qu'il peut éprouuer d'vn vray foudre de guerre.
(Tel parut COLIGNY contre les Otomans)
Tirons d'autres lineamens.
Son Corps apres sa mort fit paroistre vn Cilice.
Ce qui vous doit apprendre, ô genereux Guerriers,
Que'il n'est point de plus beaux Lauriers,
Que ceux que la vertu remporte sur le Vice.

Par ce leger crayon & du Pere & du Fils,
Jugez, Musiciens, quel Prince vous anime:
Que mille accents nouueaux vous meritée le prix,
Que vos plus beaux efforts témoignêt vôtre estime:
Faites dû pour CECILE vn miracle d'accords,
Que les Esprits quittent les Corps,
Dans les rauissements d'vn si charmant mysteré.
Mais, pour estre icy bas, & là haut des vainqueurs,
A tous du Ciel joignez vos Chours;
C'est l'accord le plus beau qu'on sçauroit jamais faire.

NOMS DE CEVX QVI ONT emporté les Prix en l'année 1666.

Maistre Innocent Boutry Maistre de la Musique du Mans, le second Prix du Motet, la Harpe, luy a esté adjugé.

Maistre Nicolas Fernon l'aisné Chantre ordinaire de la Musique du Roy a remporté le Luth, premier prix de la Chanson.

Les autres Prix n'ont point esté adjugés, pour y auoir peu de Motets & Chansons.

LES Compositeurs sont aduertis de prendre pour sujet cette année les paroles seulement d'vn des Répons de Matines du jour de la Feste, & non d'autres, pour le Motet: Et pour les Chansons, prendront des Vers de l'Ode, & du Sonnet cy-dessus, tant & si peu & par où ils aduiseront bon estre, & de quel ton il leur plaira, pourueu que les Chansons ayent plus d'air que les Motets, le tout en sera plus consideré.

LES Facteurs enuoyeront leurs Compositions, auec leurs Partitions bien escriptes, au mot, & chiffrées, & seront auertis de ne mettre leurs noms au bas de leur Musique, mais seulement vne marque ou deuise, telle qu'ils voudront choisir & pour leurs noms, les feriront en vn papier qu'ils cacheteront soigneusement, écriuant au dessus leur marque ou deuise, qu'ils auront mise au bas de leur Musique, & enuoyeront tout quinze jours auant la Feste, à Maistre Eustache Chantonne Maistre de la Musique de l'Eglise Cathedrale Nostre-Dame d'Evreux. Que s'il se trouue quelqu'vn qui prétende sous vn nom supposé remporter vn Prix, il en est declaré déchû.

2. Fragment de l'affiche du Puy d'Évreux de 1667.
Évreux, Archives Départementales de l'Eure, D 5. Cliché LG

5 La communication de Sylvie Granger, dans le même colloque, a montré que les affiches pour les puys du Mans et d'Angers portent aussi des gravures, mais d'une inspiration différente.

Sous la cote D 5, les Archives Départementales de l'Eure conservent un fragment d'affiche (*fig. 2*, reproduit aussi par Teviotdale 1993 p. 18) qui présente les éléments suivants : un sonnet en l'honneur de Henry Cauchon de Maupas du Tour, évêque d'Évreux et prince du Puy cette année-là; une ode latine pour le même; une ode française pour le même; les noms des gagnants du Puy de 1666, ce qui permet de dater l'affiche de 1667; des consignes aux compositeurs sur la manière de mettre les paroles en musique, d'autres sur la manière d'envoyer leurs œuvres en respectant l'anonymat; et le bas d'une gravure centrale, malheureusement découpée, mais qui laisse apparaître la signature *Firens fe.*

3. *Sainte-Cécile à l'orgue*. Gravure de Pierre Firens, c. 1664–66.
Cliché LG d'après Delamare 1928.

Par ailleurs, l'abbé René Delamare, un érudit normand, a publié en 1928 une étude qui reproduit une gravure montrant sainte Cécile à l'orgue au milieu d'un concert d'anges (*fig. 3*). Il déclare à propos de l'affiche de 1667 que « dans la partie supérieure de cette affiche, figu-

rait la gravure, aux armes de l'évêque de Maupas du Tour, dont un exemplaire se trouve dans notre collection personnelle[6]. » À observer les parties inférieures de la gravure de Delamare et de celle de l'affiche, il est clair qu'elles concordent : on distingue bien l'estrade striée en traits verticaux sur presque toute la largeur, et un fragment du carrelage à droite[7]. La dédicace de l'affiche à Henri Cauchon de Maupas du Tour et la présence de ses armes épiscopales sur la gravure de Delamare prouvent que cette gravure provient de l'affiche. Nous pouvons donc tenter une reconstitution approximative de l'affiche de 1667, avec une gravure centrale, deux colonnes de texte de chaque côté, et probablement un bandeau plus ou moins ornementé par-dessus (*fig. 4*).

4. Une reconstitution possible de l'affiche du Puy d'Évreux de 1667. Cliché LG

6 Delamare 1928 p. 361 (*fig. 2*), affiche également reproduite par Fédorov 1954 p. 1641–1642.

7 On notera que la signature du graveur Firens ne se retrouve pas dans la reproduction de Delamare. Mais si "son" exemplaire de la gravure est celui qui a été découpé dans l'affiche, le bas doit manquer; dès lors il aurait été reconstitué dans l'illustration de 1928, sans la signature. C'est cette hypothèse qui nous paraît la plus probable.

La signature de l'estampe (*Firens fecit*) appelle quelques commentaires. Compte tenu des éléments disponibles sur les Firens, il devrait s'agir de Pierre III Firens, marchand d'estampes et graveur en taille-douce, né en 1641 et actif à Paris. Il est fils de Gaspard Firens, imprimeur en taille-douce et marchand imagier, marié avec Françoise Poirier et mort en décembre 1649. Gaspard est lui-même un des fils de Pierre I Firens, important graveur né à Anvers vers 1580 et établi à Paris au début du XVIIe siècle[8].

La carrière de Pierre III Firens n'est pas bien documentée. Cette gravure à *Sainte-Cécile* n'est pas répertoriée comme sortie de ses presses, et malgré une recherche internationale nous n'avons pas réussi à en localiser aucun autre exemplaire[9].

Évêque d'Évreux de 1664 à 1680, Henri Cauchon de Maupas du Tour était un personnage assez connu : filleul de Henri IV, il est chanoine de Saint-Denis de Reims, premier aumônier d'Anne d'Autriche, évêque du Puy et fondateur à ce moment de la Congrégation des Dames religieuses de Saint-Joseph. Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages sur des saints contemporains, tels saint François de Sales, sainte Jeanne de Chantal et saint Vincent de Paul. Il est nommé à Évreux en 1661 mais ne prend possession de son siège qu'en 1664, et y fonde un séminaire. Il meurt accidentellement en 1680, juste avant de se démettre de sa charge. En 1667, il fut 'Prince' du Puy de musique d'Évreux.

A l'époque de la fondation, un certain nombre de charges et de prérogatives étaient dévolues au Prince (cf. Bonnin et Chassant 1837, p. 19–20) : fournir des bougies et des tapisseries pour la fête de sainte Cécile à la cathédrale; décorer et fleurir l'image Sainte-Cécile à cette même occasion; vérifier les comptes du trésorier de la Confrérie; inviter à déjeuner les confrères après la messe de la Sainte-Cécile, en un "lieu honneste". Ces charges se perpétuèrent au XVIIe siècle. On observe, d'après les documents dont on dispose sur les puys d'Évreux et de Rouen, que le Prince du Puy était très souvent un ecclésiastique (chanoine, archidiacre, abbé, évêque, curé). À Évreux, au XVIe siècle, la proportion des ecclésiastiques était plus faible mais reste majoritaire, car parmi les princes successifs on trouvait aussi le vicomte d'Évreux, un maître des eaux et forêts, un président puis deux avocats du siège présidial, et un procureur du roi.

---

8 Sur les Firens, voir Weigert 1961 p. 185–221 et Grivel 1986 p. 300–2.

9 Ni même aux Archives Départementales de l'Eure, où elle est pourtant censée se trouver, ni dans les 'Papiers Delamare', qui y sont également déposés sous les cotes 3 F 370–375. Cette gravure doit être considérée actuellement comme perdue.

La gravure de Daret d'après Stella et leur collaboration

En fait, il apparaît que la gravure de Firens n'est qu'une copie un peu affadie d'une autre gravure, déjà connue, gravée par Pierre Daret sur un dessin de Jacques Stella (*fig. 5*)[10].

5. *Sainte-Cécile à l'orgue*. Gravure de Pierre Daret d'après Jacques Stella.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Da 20 fol. (p. 83).
Cliché BnF

La seule différence objective qui s'observe entre la gravure de Daret et la copie faite par Firens, c'est que les armes apposées sur le montant de l'orgue sont différentes : *de sable à trois mains dextres appaumées d'or*. Comme elles portent la mitre et la crosse d'un abbé, et compte tenu de la date approximative de publication de la gravure, estimée plus bas au début des années 1640, ces armes peuvent être identifiées comme celles de Claude de Bau-

10 Signé *I. Stella In., P. Daret Scul.* Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Da 20 fol. (p. 83), autre exemplaire en Rd. 25 fol., dimensions 188 x 163 mm. Cf. Weigert 1954 p. 298, n° 383; reproduite dans Mirimonde 1974 p. 111 et Thuillier 2006 p. 96.

dry de Piencourt († 1669). En 1618, il avait reçu l'abbaye de La Croix Saint-Leufroy[11], au nord d'Évreux sur la rive de l'Eure, qu'il dirigea jusqu'à sa mort le 17 janvier 1669. On possède un portrait de lui gravé en 1657 par Jean Frosne d'après une peinture de Le Bon, qui présente les mêmes armes que sur la gravure de Daret (*fig. 6*)[12].

6. *Claude Baudry de Piencourt*. Gravure de Jean Frosne d'après un portrait de Le Bon, 1657. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, N 2 fol. Cliché BnF

Nous passerons rapidement sur la personnalité du graveur Daret, pour rappeler seulement qu'il est né à Paris en 1604 et mort à Dax en 1675, et qu'il a beaucoup gravé les œuvres des peintres et dessinateurs de son temps (Jacques Stella, Laurent de La Hyre, Jacques Blanchard, Simon Vouet surtout, Charles Le Brun, Eustache Le Sueur, Daniel Dumonstier, Le Breton, Chauveau, Annibale Carracci, Claude Vignon qui fut parrain d'un de ses enfants, et

11 Sur cette abbaye et son abbé, voir quelques liasses aux Archives de l'Eure à Évreux (H 280–301, H 1714, H 1740) ainsi que Dezellus 2005 p. 190–94, et Lebeurier 1866 p. 29–30.

12 Weigert 1961 p. 285. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, N2.

quelques autres). Il était réputé pour son burin, et aussi éditeur d'estampes à Paris. Sa production est très souvent datée et comprend de nombreux frontispices[13].

La collaboration du peintre Jacques Stella et du graveur Pierre Daret, outre cette *Sainte-Cécile*, a donné le jour à six gravures, dont quatre sont datées entre 1641 et 1645. Trois d'entre elles concernent des œuvres de Tristan L'Hermite, qui entretenait avec Stella des liens d'amitié. Par ordre chronologique, on connaît[14] : frontispice pour Tristan L'Hermite, *La Lyre du sieur Tristan* (Paris : Augustin Courbé, 1641, 4°) (*fig. 7*)[15] ; frontispice pour Tristan L'Hermite, *Lettres meslées du sieur de Tristan* (Paris : Augustin Courbé, 1642, 12°) (*fig. 8*)[16] ; gravure à la louange de Michel Le Tellier (ca. 1643)[17] ; frontispice pour *Conciliorum omnium generalium et provincialium, collectio regia...* (37 vol., Paris : Imprimerie royale, 4°)[18] ; frontispice pour Tristan L'Hermite, *La Mort de Chrispe ou Les Malheurs domestiques du grand Constantin* (Paris : Cardin Besongne, 1645, 4°)[19].

---

13 Sur lui, voir Weigert 1954 p. 244–316, et Grivel 1986 p. 292–93.

14 Une sixième gravure de Daret d'après Stella, enfin, montrant le Christ en croix avec les instruments de la Passion n'est citée que d'après les notes manuscrites de Mariette. Cf. Weigert 1954 p. 296, n° 365.

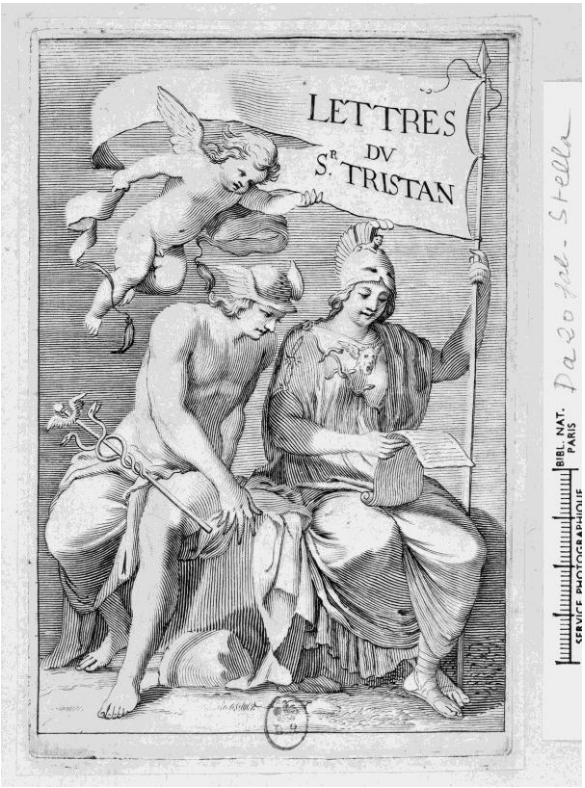
15 Signé *Stella in[venit] / Daret sculpsit.* Cf. Weigert 1954 p. 256, n° 57; reproduction dans Thuillier 2006 p. 210. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Da 20 fol. p. 117.

16 Non signé, attribué à Stella et Daret par Mariette. Cf. Weigert 1954 p. 307, n° 451; reproduction dans Thuillier 2006 p. 211. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes, Da 20 fol. p. 88.

17 Signée *J. Stella in[venit], Petr. Daret sculpsit.* Cf. Weigert 1954 p. 301, n° 402; reproduction dans Thuillier 2006 p. 134.

18 Signé *J. Stella in[venit], Daret Sculp.[sit]*. Cf. Weigert 1954 p. 260, n° 75; reproduction dans Thuillier 2006 p. 223.

19 Signé *J. Stella in[venit], Daret S.[sculpsit].* Cf. Weigert 1954 p. 263, n° 85; reproduction dans Thuillier 2006 p. 211.



7. Frontispice pour Tristan L'Hermite, *La Lyre du sieur Tristan*, 1641.
Gravure de Pierre Daret sur un dessin de Jacques Stella. Cliché BnF

8. Frontispice pour Tristan L'Hermite, *Lettres meslées du sieur de Tristan*, 1642.
Gravure de Pierre Daret sur un dessin de Jacques Stella. Cliché BnF

Les quatre œuvres datées qui rassemblent Stella et Daret se situent entre 1641 et 1645; la proximité de ces dates incite à dater leur gravure de sainte Cécile du début des années 1640, soit plus de vingt ans avant sa copie par Firens.

L'abbé Claude de Baudry de Piencourt fut nommé général des Bénédictins de France le 4 octobre 1643, nomination qui a forcément ajouté à sa célébrité. Peut-être fut-ce à cette occasion qu'il fut désigné prince du Puy de musique d'Évreux, et donc que cette *Sainte-Cécile* fut gravée avec ses armes. A moins que ces armes n'aient été ajoutées que postérieurement dans la gravure, sur un cuivre acheté à Daret pour l'occasion, ce qui est toujours possible.

Les quatre *Sainte-Cécile* de Stella et la permanence des thèmes

Le peintre et dessinateur Jacques Stella (1596–1657), assez connu pour qu'on ne rappelle rien ici de sa biographie, a eu des thèmes chers dont il a peint plusieurs versions successives; parmi ceux-ci on trouve *La Vierge et Joseph retrouvant Jésus au Temple*, dont il existe cinq versions, et *Sainte Cécile à l'orgue*, qu'il a traitée quatre fois. La plus ancienne version de la *Sainte-Cécile* de Stella date de 1626 et fut peinte à Rome, sur cuivre. Elle montre à l'arrière-plan une vue de la Villa Médicis qui laisse entendre que Stella avait su garder des liens avec ses anciens mécènes florentins. De dimension réduite, elle se caractérise par un ciel de gloire à la perspective large et profonde[20].

Une seconde *Sainte-Cécile*, plus petite, plus intime, est également peinte sur un cuivre, cette fois octogonal. Cette technique permet d'obtenir ce qu'on appelle des 'rideaux d'or', où la peinture laisse apparaître le métal en arrière-plan. Cette œuvre n'est pas datée et il en existe des copies[21].

Une troisième *Sainte-Cécile,* signée et datée 1644, n'est plus localisée actuellement et n'est connue que par une médiocre photographie. Comme la seconde elle se concentre sur Cécile et son orgue; seuls deux enfants l'accompagnent en arrière-plan[22].

La quatrième *Sainte-Cécile*, c'est le dessin qui a servi de modèle à Daret pour sa gravure; ce dessin est perdu. Par sa composition et sa complexité, il se rapproche de la *Sainte-Cécile* de 1626.

---

[20] Rennes, Musée des Beaux-Arts, hauteur 66 cm. Reproduction dans Thuillier 2006 p. 62–63.

[21] Paris, Musée du Louvre, hauteur 35 cm. Reproduite dans Thuillier 2006 p. 97; sur les copies, voir *Jacques Stella* 2006.

[22] Localisation inconnue, hauteur 41 cm. Reproduite dans Thuillier 2006 p. 146.

Malgré les différences d'orientation ou de dimensions, ces quatre *Sainte-Cécile* sont assez similaires : la sainte est toujours assise devant un orgue positif; elle est richement habillée d'une tunique de brocart (étant issue, dit-on, d'une riche famille de Rome), portant sur la tête la couronne de fleurs qui désigne les vierges.

Sans vouloir retracer ici les principaux courants de l'iconographie cécilienne, tant celle-ci est profuse[23], nous allons seulement replacer dans leur contexte graphique et symbolique les trois éléments structurels de la gravure de Stella et Daret (*fig. 5*), en nous limitant à la première moitié du XVIIe siècle. Ces trois éléments sont l'orgue, le concert céleste et l'Ange.

L'instrument présent sur la gravure de Daret est un orgue positif dit 'de pied', par opposition aux orgues positifs posés sur des tables ou des tréteaux. Les autres versions de Stella montent des orgues similaires : ils ont toujours trois rangées de tuyaux en façade, qui forment un corps de peu d'épaisseur. Le bâti de l'orgue se caractérise par un montant épais, qui sert à la fois de piétement, de support du clavier et de montant pour maintenir les tuyaux. Suivant les versions, ce montant est plus ou moins ouvragé dans sa partie inférieure. À l'arrière, des soufflets sont visibles, ou au contraire cachés dans un coffre et actionnés avec des cordes. Sur deux des trois sources, un coffre en arrière du pilier sert à ranger des livres de musique, et peut-être aussi d'autres jeux de tuyaux.

C'est clairement dans la première moitié du XVIIe siècle que ce type d'instrument est le plus souvent représenté. Nous en avons trouvé des exemples similaires sur des œuvres contemporaines : une *Sainte-Cécile à l'orgue* de Lionello Spada (1576–1622)[24], une *Sainte-Cécile à l'orgue* anonyme[25] ou encore une *Sainte-Cécile à l'orgue avec deux anges*, lavis de Hendrick Goltzius (1558–1616)[26]. Mais curieusement, nous n'avons pas trouvé dans les collections instrumentales un orgue qui ait la même structure.

Cécile jouant de l'orgue, c'est une référence évidente à son rôle de patronne des musiciens. Encore ne l'est-elle devenue que tardivement, vers le XVe siècle, lorsque sa légende a été quelque peu corrompue. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIIIe siècle), principale source de sa *passio*, ne contient en fait aucune allusion à la musique; seule une phrase relative au jour de son mariage y fait allusion : « Cantantibus organis Caecilia in corde suo

---

23 Après l'ouvrage bien connu d'Albert Pomme de Mirimonde (1974), le domaine a été retravaillé dans Connolly 1994 et Staiti 2002.

24 Reproduite dans Mirimonde 1974 p. 45.

25 Londres, Royal College of Music, école italienne, ca. 1640.

26 Reproduite dans Mirimonde 1914 p. 100.

soli Domino decantabat dicens : Fiat cor et corpus meum immaculatum[27]. » C'est Dom Quentin, dans son article sur sainte Cécile[28] qui a émis l'hypothèse que c'est une coupure dans une des antiennes de sa fête qui a été à l'origine de ce patronage : les mots "in corde suo soli" ont disparu, de sorte qu'il a été possible de dire qu'elle implorait Dieu au son des instruments, voire même de l'orgue, et de là sa vénération par les musiciens.

Au second plan la gravure de Daret montre un concert d'anges, que nous appellerons le *concert céleste*. Il est baigné d'une lumière oblique qui est d'ailleurs mieux rendue dans l'original de Daret que dans la copie faite par Firens.

Le concert céleste est un autre point fort - mais pas obligé - de l'iconographie cécilienne du XVIIe siècle. Il se retrouve chez Stella lui-même, dans sa *Sainte-Cécile* de 1626, avec sept anges instrumentistes et quatre *putti* chanteurs, qui jouent devant un ciel s'ouvrant sur des perspectives profondes[29]. Sans remonter jusqu'à la *Sainte-Cécile* de Raphaël[30], qui figure un des premiers tableaux qui exploitent ce symbole, on remarque qu'il est encore très présent dans la première moitié du XVIIe siècle : dans la *Sainte-Cécile avec un chœur d'ange* de Denis Calvaert (ca. 1540–1619), la sainte lève les yeux devant un ciel similaire, où les anges musiciens se perdent dans une perspective éblouissante[31], Des graveurs tel Jan Sadeler ont su donner au concert céleste un luxe de détail impressionnant[32] : il montre Cécile jouant de l'orgue, un peu raide et appliquée, au milieu d'une bande d'anges échevelés qui jouent d'instruments variés, dans une ambiance fiévreuse.

Cécile concerte ainsi avec les anges du ciel; c'est ainsi que les peintres représentent son rapport à Dieu. Elle lève les yeux vers un ciel qu'elle souhaite atteindre, vers une destinée qu'elle veut exemplaire. Dès sa jeunesse elle avait voué sa vie à Dieu, à une époque où devenir chrétien revenait à prendre des risques vitaux pour soi ou pour ses proches (nous sommes, selon la légende, vers l'an 200, dans une Rome où la religion chrétienne est encore interdite, où son culte reste secret et où les martyres sont fréquents). La *Légende* dit :

---

27 C'est-à-dire : "Et, pendant que les orgues jouaient, elle, s'adressant à Dieu seul, chantait : "Permets, Seigneur, que mon coeur et mon corps restent immaculés !". Traductions françaises prises de Wyzewa 1910 p. 639-644.

28 Cabrol 1910.

29 Peu avant, en 1624, Stella avait représenté un ciel de gloire dans une *Assomption de la Vierge* peinte sur agate. Reproduction dans Thuillier 2006 p. 49.

30 Raffaello Sanzio, dit Raphaël (1483–1520). *L'extase de Sainte Cécile et quatre Saints*, 1515, œuvre étudiée en profondeur dans Connolly 1994. Reproduction aussi dans Mirimonde 1974 p. 89.

31 Parme, Galleria Nazionale.

32 *Le roi David, avec sainte Cécile*, gravure de Jan Sadeler sur une peinture de Pieter de Witte (1548–1628). Reproduction dans Mirimonde 1974 p. 97.

Caecilia virgo praeclarissima ex nobili Romanorum genere exorta et ab ipsis cunabilis in fide Christi nutrita absconditum semper evangelium Christi gerebat in pectore et non diebus neque noctibus a colloquiis divinis et oratione cessabat suamque virginitatem conservari a domino exorabat. Cum autem cuidam juveni, nomine Valeriano desponsata fuisset [...] [33]

Le troisième élément structurant de la gravure, c'est l'Ange. Il est assis derrière Cécile, se détache de ses congénères et regarde Cécile, alors que Cécile lève les yeux au ciel[34]. À la différence du concert céleste, qui s'ouvre vers l'extérieur, le rapport de Cécile et de l'Ange est un rapport d'intimité, mais d'une intimité évitée. Un mouvement des regards va de l'Ange vers Cécile puis de Cécile vers le ciel, mouvement qui se retrouve dans d'autres tableaux, à divers degrés d'évidence.

Dans le tableau d'Orazio Gentileschi (1565–1639), l'ange est jeune se tient près de Cécile, jeune aussi, dans une scène à l'ambiance fraîche. Déjà, elle ne le regarde pas, toute concentrée sur son jeu[35]. Dans le tableau de Jan van Bylert (1603–1671)[36], Cécile paraît plus mûre; elle évite visiblement le regard de deux anges adolescents, proches d'elle mais de l'autre côté de l'orgue, dans une scène assez troublante. Mais chez Sisto Badalocchio (1581–1647)[37] la scène frise l'érotisme : l'aile de l'ange enveloppe Cécile, ils se touchent presque. Leurs regards semble se croiser mais leur direction est ambiguë : elle pourrait regarder son cornet à bouquin et lui sa gorge.

Dans la présence de l'Ange, il y a bien autre chose que de l'amour divin. L'amour charnel est évoqué mais le jeu des regards, justement, suggère son évitement. L'ambiguïté visible dans ces images s'exprime surtout dans la première moitié du XVIIe siècle, à l'époque de Stella, celle des successeurs de Caravage. Elle fait clairement référence à la légende de Cécile, qui s'étant promise à Dieu dans son jeune âge, fit le vœu de rester vierge mais fut fiancée d'autorité à Valérien. La *Légende* se poursuit ainsi : Cécile dit à Valérien

---

33 "Cécile, jeune fille romaine, de race noble, et nourrie dès le berceau dans la foi du Christ, portait toujours un évangile caché dans sa poitrine, priait nuit et jour, et demandait au Seigneur de lui conserver sa virginité. Elle fut cependant fiancée à un jeune homme nommé Valérien."

34 Staiti 2002 consacre lui aussi un chapitre à la présence de l'Ange (Cap. 3.8 *Santa Cecilia e l'angelo : l'immacolata ispirazione*), mais l'analyse plus comme le signe de la source divine du don de Cécile pour la musique (interprétation relativement indirecte puisque ce n'est que tardivement que la légende de Cécile a été accaparée par les musiciens).

35 Orazio Gentileschi, *Sainte-Cécile au clavecin*. Reproduit dans Mirimonde 1974 p. 44.

36 Jan van Bylert. *Sainte-Cécile à l'orgue*. Reproduction dans Mirimonde 1974 p. 113.

37 Sisto Badalocchio. *Sainte-Cécile à l'orgue.* Reproduction dans Mirimonde 1974 p. 107.

Tunc illa ait : angelum Dei habeo amatorem, qui nimio zelo custodit corpus meum. Hic si vel leviter senserit, quod tu me polluto amore contingas, statim feriet te et amittes florem tuae gratissimae juventutis...[38]

D'emblée Cécile exprime son désir de Dieu comme un désir charnel, d'emblée son vœu de virginité trouve une compensation dans la présence d'un Ange amant. Et lorsque son mari Valérien se met en situation de lui faire renier ses vœux, elle met ses deux amants en concurrence. Cette sublimation de l'amour charnel dans l'amour divin[39] ramène évidemment au *Cantique des cantiques*, thème trop riche pour être évoqué ici.

Le dessin de Stella gravé par Daret a la particularité de superposer les trois éléments soulignés ci-dessus : le symbole de la musique avec l'orgue et les instruments, le symbole divin avec le concert céleste, et avec l'Ange le symbole d'un amour charnel sublimé dans un amour divin. Cette concomitance mérite d'être soulignée car ce ne sont généralement qu'un ou deux de ces thèmes qui sont évoqués dans l'iconographie cécilienne, rarement les trois ensemble. Nous n'avons trouvé que deux ou trois œuvres contemporaines, ou un peu plus tardives, où l'on peut retrouver cette concomitance. Dans la gravure d'Étienne Gantrel sur un dessin de Louis Le Roux (seconde moitié du XVIIe siècle), c'est simplement la disposition du dessin de Stella qui est reprise[40]. Dans la *Sainte-Cécile à l'orgue* attribuée à Giovanni-Battista Benaschi (1636–88), la distribution des rôles est encore proche de celle de Stella[41]. En revanche, dans la *Sainte-Cécile à la basse de viole* attribuée à Anton Van Dyck (1599–1641)[42], les trois thèmes sont présents mais les instruments ont changé de main : Cécile joue de la gambe, l'Ange qui la regarde joue du luth et un autre ange de l'orgue.

---

38 "Alors Cécile lui [à son époux Valérien] dit : "Sache donc que j'ai pour amant un ange de Dieu, et que mon amant est jaloux de mon corps. S'il apprenait que, même légèrement, tu m'aies touché d'un amour impur, aussitôt il te frapperait et te ferait perdre la fleur de ta belle jeunesse."

39 Dans l'iconographie cécilienne, la dualité entre amour divin et amour charnel a aussi été relevée par Florence Gétreau, dans une communication sur " Amour sacré, amour profane : sainte Cécile et les femmes musiciennes dans la peinture du XVIIe siècle" au colloque *Musique, femme et interdits* (Centre Culturel de Rencontre, Abbaye d'Ambronay, 3–4 octobre 2008), où elle met en évidence, dans la peinture de cette époque, des stéréotypes et des modèles communs entre Cécile, des musiciennes et des courtisanes.

40 Gravure d'Étienne Gantrel d'après Louis le Roux (seconde moitié du XVIIe siècle). *Sainte-Cécile à l'orgue*. Reproduction dans Mirimonde 1974 p. 117.

41 Ibid. 115.

42 Ibid. 163. L'attribution à Van Dyck est douteuse : l'œuvre ne figure pas dans le récent catalogue de ses peintures (Barnes 2004).

Retour à Évreux

Si elle fait appel aux thèmes les plus fondateurs de la légende de sainte Cécile, la gravure de Stella et Daret n'en fut pas moins utilisée comme un argument publicitaire, étant l'élément central de l'affiche du Puy d'Évreux. L'existence d'une gravure originale faite vers 1643 avec les armes de Claude Baudry de Piencourt, et d'une copie faite par Firens vers 1667 avec les armes de Henry Cauchon de Maupas du Tour laisse supposer que l'une puis l'autre furent utilisées pendant plusieurs décennies pour illustrer l'affiche, la gravure devant être retouchée chaque année pour y faire figurer les armes du notable élu 'prince' pour patronner le concours. Peut-être la découverte d'une nouvelle affiche viendra-t-elle un jour valider ces hypothèses...

Bibliographie

Barnes, Susan J., et al., *Van Dyck : a complete catalogue of the paintings*. New Haven (CN) et Londres : Yale University Press, 2004.

Bonnin, Théodose, et Alphonse Chassant, *Puy de musique, érigé à Évreux, en l'honneur de madame Sainte Cécile. Publié d'après un manuscrit du XVIe siècle.* Évreux : Impr. Ancelle fils, 1837 [Reprint : *La vie musicale dans les provinces françaises*, vol. 2, Genève : Minkoff, 1972, p. 9–103].

Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, éd. F. Cabrol et H. Leclercq*. Vol. 2. Paris : Letouzey & Ané, 1910.

Connolly, Thomas, *Mourning into joy : music, Raphael, and Saint Cecilia*. New Haven (CN) et Londres : Yale University Press, 1994.

Delamare, René, *Le Calendrier spirituel de la ville d'Évreux au XVIIIe siècle : coutumier de la cathédrale, des abbayes, des paroisses, des confréries et des corporations d'arts et métiers de la ville d'Évreux à la veille de la Révolution.* Paris : A. Picard, 1928

Dezellus, André, *L'Abbaye de La Croix Saint-Leufroy en son temps*. Luneray : Ed. Bertout, 2005.

Fédorov, Vladimir, "Évreux." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* . Éd. par Friedrich Blume. Vol. 3. Kassel et Bâle : Bärenreiter, 1954 (p. 1637–1647).

Gantes, Geneviève, *Les confréries Sainte Cécile et les puys de musique à Rouen, Caen, Évreux*. Mémoire de musicologie, Université Paris IV – Sorbonne., 1985.

Grivel, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle.* Genève : Droz, 1986.

Guillo, Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599–1673).* 2 vols. Sprimont : Mardaga; Versailles : CMBV, 2003.

Jacques Stella (1596–1657) : En hommage à Gilles Chomer. Catalogue de l'exposition de Lyon, Musée des Beaux-Arts, 17 nov. 2006 – 19 fév. 2007; Toulouse, Musée des Augustins, 17 mars – 18 juin 2007. Conception : Sylvain Laveissière. Paris : Somogy, 2006.

Lebeurier, Pierre-François, *Notice sur l'abbaye de la Croix Saint-Leufroy (diocèse d'Évreux)*. Évreux, Paris et Rouen : P. Huet, 1866.

Lesure, François, et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551–1598)*. Paris : Société française de musicologie, 1955.

Mirimonde, Albert Pomme de, *Sainte-Cécile : métamorphoses d'un thème musical.* Genève : Minkoff, 1974.

Staiti, Nico, *Le metamorfosi di santa Cecilia : l'immagine e la musica.* Innsbruck etc. : Studien Verlag; Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2002.

Teviotdale, Elizabeth C., "The Invitation to the Puy d'Évreux." *Current Musicology* 52 (1993), p. 7–26.

Thuillier, Jacques, *Jacques Stella : 1596–1657.* Metz : Serge Domini, 2006.

Weigert, Roger-Armand, *Graveurs du XVIIe siècle*. Tome III. Paris : Bibliothèque nationale, 1954.

Weigert, Roger-Armand,, *Graveurs du XVIIe siècle.* Tome IV. Paris : Bibliothèque nationale, 1961.

Wyzewa, Teodor de, *La légende dorée du bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits [...] par Teodor de Wyzewa.* Paris : Perrin et Cie, 1910.