



« JAMAIS IL N'Y EUT MUSIQUE SI HARMONIEUSE » : REGARDS FRANÇAIS SUR LES FESTIVITÉS FLORENTINES DU MARIAGE DE MARIE DE MÉDICIS ET HENRI IV

Catherine DEUTSCH (U. Paris-Sorbonne)

Le 5 octobre 1600, Marie de Médicis épousait à Florence le roi de France Henri IV. Retenu à Annecy dans la guerre contre le duché de Savoie, ce dernier ne put se déplacer en Italie et les noces furent célébrées par procuration. Cette absence du roi de France ne fut pas sans conséquence sur le souvenir des festivités qui accompagnèrent la cérémonie, dont seul un lointain écho semble être parvenu auprès du public ultramontain durant les premières années du XVII^e siècle. La mémoire et l'historiographie musicale du mariage florentin sont paradoxales à plus d'un titre au regard de ce que nous savons du déroulement des événements. Les musiciens du premier XVII^e siècle, et les historiens de la musique à leur suite, se sont en effet focalisés principalement sur ce qui semble aujourd'hui l'élément le plus marquant des réjouissances, à savoir la création de *L'Euridice* de Jacopo Peri et Ottavio Rinuccini, le 6 octobre 1600. *L'Euridice* est considérée aujourd'hui comme le premier opéra de l'histoire – il est en tout cas le premier dont on possède non seulement le livret, mais également la musique complète. Ce spectacle, qui fut produit devant une audience confidentielle au palais Pitti, sans grand renfort de machineries, a éclipsé dans les mémoires les autres représentations beaucoup plus fastueuses qui furent organisées, elles, devant un très large public. Mentionnons tout particulièrement le *Dialogue de Minerve et Junon* de Battista Guarini mis en musique par Emilio de' Cavalieri, représenté le 5 octobre lors du grand banquet qui suivit la cérémonie nuptiale, et surtout *Il Rapimento di Cefalo* de Gabriello Chiabrera et Giulio Caccini, le « second opéra de l'histoire », donné dans le théâtre de la Galerie des Offices le 9 octobre devant une audience de 3800 personnes, avec le concours d'une centaine de musiciens et d'un millier de techniciens.

La focalisation sur *L'Euridice* de la part des musicologues reflète en partie la façon dont l'œuvre fut reçue par les contemporains. *L'Euridice* fut la seule musique des festivités qui fut imprimée dans son intégralité, et la pièce fut constamment citée en exemple dans les écrits du début du XVII^e siècle. Par ailleurs, comme l'a récemment souligné Tim Carter, la nature querelleuse et jalouse de Caccini, le compositeur du *Rapimento*, a contribué à en faire une



figure de « *villain* » du premier baroque, raison pour laquelle beaucoup de musicologues ont rechigné à lui octroyer le titre d'inventeur de la « *nuova musica* » qu'il revendiquait si vigoureusement¹.

Le présent article souhaiterait examiner la façon dont les festivités florentines furent perçues et interprétées par le public français, un point de vue qui a rarement été interrogé par la critique. Il sera principalement question ici du *Dialogue de Minerve et Junon* et du *Rapimento di Cefalo*. Précisons d'emblée que cette étude ne permettra en aucun cas de mieux saisir le déroulement de l'événement en lui-même ni d'enrichir nos connaissances sur la façon dont les festivités se sont « réellement passées ». Le point de vue présenté ici est profondément biaisé, et c'est précisément ce biais, ce décalage entre ce que l'on souhaite représenter, ce qui fut représenté et ce qui fut perçu qu'il s'agira d'examiner.

L'ECRIT ET LA MEMOIRE : SOURCES ITALIENNES, SOURCES FRANÇAISES

Le déroulement des festivités nuptiales florentines peut être partiellement restitué sur la base de plusieurs sources. Pour la partie italienne, signalons en premier lieu le compte rendu de Michelagnolo Buonarroti, intitulé *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, publié à Florence en 1600². Ce texte propose une narration idéalisée des événements, qui apparaissent ici tels qu'ils furent pensés par leurs concepteurs, mais surtout voulus par le grand duc de Toscane. Cette description peut être complétée, voire contrebalancée, par le récit des chroniqueurs de cour et par la correspondance de certains protagonistes (Emilio de' Cavalieri notamment), qui proposent une vision plus nuancée des événements³. La partition et le livret de *L'Euridice* furent imprimés immédiatement après les noces⁴, de même que les vers du *Rapimento* de Chiabrera⁵. Le texte du *Dialogo cantato dal convito reale da Giunone e Minerva*

¹ Tim Carter, « Rediscovering *Il rapimento di Cefalo* », *Journal of Seventeenth Century Music*, vol. 9, n. 2, mis en ligne en 2003, consulté le 10 juin 2014, URL : <http://www.sscm-jscm.org/v9/n01/carter.html>, § 2.4. Sur le *Rapimento di Cefalo*, voir aussi Catherine Deutsch, « Restituer l'instrumentation du *Rapimento di Cefalo* », *Analyse Musicale*, vol. 72, 2013, p. 21-29.

² Michelagnolo Buonarroti, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Marescotti, 1600. Le passage relatif au *Rapimento* est transcrit dans Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano, Remo Sandron, 1905-1905, vol. 3, p. 11-28.

³ Voir Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad & figlio, 1905, p. 23-26 ; Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993, p. 137-140 ; et *Id.*, *Emilio de' Cavalieri "gentiluomo romano" his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions*, Firenze, Olschki, 2001, p. 178-184.

⁴ Jacopo Peri, *Le Musiche di Jacopo Peri nobile fiorentino sopra L'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello spozalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600 ; Ottavio Rinuccini, *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini rappresentata nello sponsalizio della christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*, Firenze, Cosimo Giunti, 1600.

⁵ Gabriello Chiabrera, *Il rapimento di Cefalo rappresentato nelle nozze della cristianiss. Regina di Francia e di Navarra Maria Medici*, Firenze, Marescotti, 1600. Éd. in Solerti, *Gli albori*, op. cit., vol. 3, p. 31-58.



ne fit pas l'objet d'une édition séparée mais fut inséré dans le compte rendu de Buonarroti⁶. Giulio Caccini publia ensuite quelques extraits de la musique du *Rapimento* à la fin de ses *Nuove musiche*, parues en 1601/2⁷. Le reste de l'opéra est aujourd'hui perdu.

Pour la partie française, les sources sont moins abondantes et n'ont encore suscité qu'un intérêt très limité de la part des historien·ne·s et musicologues. Pour reconstruire *a posteriori* l'événement ou se le remémorer, le public français des premières décennies du XVII^e siècle pouvait recourir à deux types de sources : d'une part les traductions françaises des textes représentés lors des noces, d'autre part la description de l'ensemble des événements par les mémorialistes. Il est significatif que seuls les livrets du *Dialogue de Minerve et Junon* de Guarini et du *Rapimento di Cefalo* de Chiabrera furent publiés en français. Le premier fut traduit par Philippe Desportes et imprimé à Lyon en 1604 sous le titre de *Dialogue de Minerve et Junon sur les nopces royales du très-chrestien Henry de Bourbon, roy de France et de Navaerre, et de la Sér.me Marie de Médicis, princesse de Toscane* avec le texte italien en regard⁸. Le second fut traduit par Nicolas Chrétien des Croix et publié avec trois de ses tragédies dans un ouvrage paru à Rouen en 1608⁹. Le *Ravissement de Céphale* est dédié au Dauphin, alors âgé de sept ans, et suivi d'un cantique composé à l'occasion de son baptême¹⁰. En revanche, le livret de *L'Euridice* de Rinuccini ne fut à notre connaissance jamais traduit, ce qui reflète la réception très limitée que connut le premier opéra de l'histoire auprès du public français.

Les noces furent également commentées par quelques chroniqueurs. Pierre de l'Estoile a laissé quelques lignes sur les festivités dans son *Journal*, un texte qui n'était pas destiné à la publication et sur lequel nous reviendrons brièvement¹¹. La description la plus détaillée des événements figure dans la *Chronologie septénaire de l'Histoire de la paix entre les roys de France et d'Espagne* de Pierre Victor Cayet, publié à Paris en 1605¹². La *Chronologie septénaire* est un volumineux ouvrage de quelques cinq cents feuillets qui, contrairement à ce que laissent entendre les premiers mots de son titre, entreprend de narrer « les choses plus mémorables » advenues en France, en Europe et dans le monde « de l'an 1598 jusques à la fin de l'an 1604¹³ ». La

⁶ Michelagnolo Buonarroti, *op. cit.*, p. 46-48.

⁷ Giulio Caccini, *Le Nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1601/1602, p. 19-39.

⁸ Battista Guarini, *Dialogue de Minerve et Junon sur les nopces royales du très-chrestien Henry de Bourbon, roy de France et de Navarre, et de la Sér.me Marie de Médicis, princesse de Toscane*, trad. Philippe Desportes, Lyon, J. Roussin, 1604

⁹ Nicolas Chrétien des Croix, *Les Tragédies de N. Chrétien Sieur des Croix Argentenois*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.

¹⁰ « Cantique présenté à Monseigneur le Dauphin le iour de son baptesme », *ibid.*, p. 31-40.

¹¹ Pierre De L'Estoile, *Journal inédit du règne de Henry IV, 1598-1602*, éd. Eugène Halphen, Paris, Auguste Aubry, 1862, p. 461-462.

¹² Pierre Victor Cayet, *Chronologie septénaire de l'Histoire de la paix entre les roys de France et d'Espagne*, Paris, Jean Richer, 1605.

¹³ *Ibid.*, frontispice.



narration du mariage franco-florentin et du retour de la nouvelle reine en France occupe une place importante dans la *Chronologie* de Cayet. Son récit est scindé en deux parties. Le premier comprend le « traicté du mariage du Roy avec la Princesse de Florence¹⁴ » suivi d'une « généalogie des Médicis¹⁵ ». Quelques dizaines de feuillets plus tard, figure le compte rendu des « espousailles de la Royne à Florence », de son voyage vers la France et de sa rencontre avec le roi à Lyon¹⁶ (d'octobre à décembre 1600). Au total, l'ensemble des épisodes occupe une quarantaine de pages, dont une demi-douzaine est consacrée aux festivités florentines.

Ce texte connut une diffusion relativement importante au début du XVII^e siècle. Non seulement la *Chronologie septénaire* fut rééditée plusieurs fois, en 1607, 1609, 1611 et 1612 mais les deux sections traitant spécifiquement des noces royales furent publiées séparément et anonymement, dans un opuscule intitulé *Traicté du mariage de Henry III. Roy de France et de Navarre, avec la Serenissime Princesse de Florence*, imprimé à Honfleur en 1606 et réédité à Rouen en 1609 et 1610, preuve de la curiosité que nourrissait le public français à l'égard de cet événement dynastique¹⁷. En outre, la description du *Rapimento di Cefalo* telle qu'elle figure chez Cayet et dans le *Traicté du mariage* fut largement réutilisée par Nicolas Chrétien des Croix dans l'« ordre de la représentation du Ravissement de Céphale », qui introduit sa traduction du livret¹⁸. Malgré la diffusion relativement importante de ce compte rendu français au début du XVII^e siècle, le texte n'a à notre connaissance quasiment pas été pris en compte par les musicologues et les historien·ne·s du spectacle et du théâtre qui se sont intéressé·e·s aux événements¹⁹.

Le texte de Cayet soulève plusieurs interrogations. En premier lieu, à qui appartient le regard à travers lequel nous observons les spectacles en lisant les descriptions ? Il est peu probable que Cayet lui-même assista aux festivités florentines, comme du reste à la majeure partie des éléments qu'il relate dans la *Chronologie septénaire*. Cayet avait en effet 75 ans lors des noces de Marie de Médicis, et on l'imagine difficilement avoir fait partie du convoi français vers Florence. La famille Caccini arriva à Paris le 7 décembre 1604, soit peu de temps avant la parution de la *Chronologie*, dont la dédicace est signée du 24 février 1605, mais l'hypothèse que Giulio (ou l'une de ses filles) puisse avoir aidé Cayet à rédiger son compte rendu semble improbable car celui-ci aurait fait preuve de plus de précision dans la description de sa propre œuvre. On doit peut-être ce compte rendu à l'auteur anonyme à l'origine de la publication du *Traicté du*

¹⁴ *Ibid.*, fol. 120^v-121^v.

¹⁵ *Ibid.*, p. 121^v-125^v.

¹⁶ *Ibid.*, p. 177^r-192^r.

¹⁷ [Pierre-Victor Cayet], *Traicté du mariage de Henry III. Roy de France et de Navarre, avec la Serenissime Princesse de Florence*, Honfleur, Jean Petit, 1606.

¹⁸ Nicolas Chrétien des Croix, *op. cit.*, [n. p.].

¹⁹ À l'exception de Warren Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri, op. cit.*, p. 182-184, qui évoque succinctement ces documents.



mariage. Cependant le titre même de cet ouvrage semble être emprunté aux notes qui figurent en marge du texte de Cayet, qui use de l'expression « traicté du mariage » dans le sens précis de « contrat de mariage », au moment où est relatée la signature du contrat lui-même, le 25 avril 1600. Le titre *Traicté du mariage* qui figure sur le frontispice de l'ouvrage anonyme de 1606 semble curieusement réducteur et inapproprié au regard de son contenu. Enfin, on pourrait émettre l'hypothèse que ce fut Chrétien des Croix qui rédigea cette description dans l'optique de la faire figurer avant sa traduction du *Rapimento di Cefalo*. Cependant, Chrétien corrige un certain nombre d'imprécisions qui figurent dans la version de Cayet, notamment le découpage erroné des actes, ce qui invalide la possibilité d'une antériorité de son texte sur la *Chronologie* de Cayet.

Il semble probable que Cayet ait réalisé son compte rendu à partir du témoignage d'un correspondant français qui se trouvait sur place lors des festivités, mais qui n'avait vraisemblablement à sa disposition ni le livret, ni la *Descrizione* officielle de Buonarroti. L'hypothèse que le compte rendu soit une réélaboration d'un témoignage, oral ou écrit, d'un spectateur présent à Florence lors des célébrations est renforcée par la nature à la fois détaillée et imprécise du texte de Cayet, qui exclut la possibilité d'une narration compilée *a posteriori* à partir d'une source imprimée plus fiable, ou du moins plus proche de l'image que les Florentins souhaitèrent laisser des festivités. Philippe Desportes faisait partie de la suite de Marie de Médicis lors de son voyage en France, comme il le précise dans sa dédicace du *Dialogue de Minerve et Junon* à la reine²⁰. S'il est possible qu'il ait assisté aux représentations florentines, il semble cependant peu probable qu'il ait été le correspondant de Cayet. En effet, il est à penser que le traducteur de Guarini, d'Arioste, et de bien d'autres poètes italiens aurait été linguistiquement mieux armé face à des représentations en italien et qu'il aurait su interpréter de façon plus précise leur contenu allégorique.

DE FLORENCE A LYON : MUTATIONS D'UN PAYSAGE SONORE

Cayet évoque à plusieurs reprises la musique dans sa narration et s'attache à donner une idée globale de l'environnement sonore des festivités. La première mention de musique intervient après la signature du traité, où « l'on chanta le Cantique de réjouissance au Palais de Pity et à l'Annunciade²¹ ». La veille du mariage, le 4 octobre, à l'arrivée du cardinal Aldobrandini qui devait

²⁰ « A la Reine. Madame, Au premier [sic] rencontre que j'ay fait de ce dialogue, venant d'Italie pour suyvre vostre Majesté en France, je luy ay devotieusement offert cet habit orné de vos couleurs et de vos chiffres, sous l'esperance que les merites du Chevalier Guarini son autheur, feront non seulement que le doux naturel de vostre vertu Royale pardonnera à ma temerité, ains qu'elle aura pour agreable ma tres-humble servitude. Envers les autres l'esclat de ces beaux noms mysterieusement tornez, luy donneront assurance certaine De vostre tres-Chrestienne Majesté, Le tres-humble, tres-obeysant, et tres-fidele serviteur et subject. », in Battista Guarini, *op. cit.*, dédicace.

²¹ Pierre-Victor Cayet, *Chronologie*, *op. cit.*, fol. 121^r.



célébrer la noce, cinquante chevaliers florentins allèrent à sa rencontre, accompagnés de « six trompettes²² ». Puis viennent les réjouissances elles-mêmes. Cayet mentionne brièvement le *Dialogue de Junon et de Minerve* lors du banquet, et s'attarde beaucoup plus longuement sur la description du *Rapimento di Cefalo*. Il est significatif qu'à aucun moment ne soit mentionnée la représentation de *L'Euridice*, à laquelle notre observateur ne fut manifestement pas convié. Cayet semble même ignorer complètement qu'un tel événement eût lieu, ce qui trahit peut-être le statut relativement modeste et peu introduit de son correspondant.

Après le départ de Marie de Médicis pour la France, la musique se fait beaucoup plus discrète. Cayet ne mentionne aucune musique sur le trajet entre Marseille et Lyon, même lors des triomphes organisés en l'honneur de la reine à Avignon. Le 3 décembre, son arrivée à Lyon se fait en revanche en musique : « Sa Maïesté entra en la ville, l'artillerie tonnante, les trompettes, haubois et instrumens de Musique sonnante avec grand melodie²³ ». Et, quelques heures plus tard, « La Reine fut conduite en la grande Eglise, où se chanta le *Te Deum laudamus*²⁴ ». Le roi rejoignit la reine neuf jours après son arrivée à Lyon, suivi du Cardinal Aldobrandini, qui fut reçu « en grand apparat » : « Messieurs les Princes de Conty et Duc de Montpensier le conduisant l'un à dextre, l'autre à senestre, tout le Clergé chantant devant luy et ainsi fut conduit en l'Eglise de saint Iean, où furent dites les Complies en grande devotion et en bel appareil²⁵ ». Enfin, le 17 du mois, fut célébrée une messe de confirmation des noces à la Cathédrale Saint-Jean. Le roi s'y rendit, accompagné de toute la noblesse et précédé de « trompettes, clairons et autres instruments²⁶ ». La musique de la cérémonie, dont l'ensemble Douce Mémoire a proposé une restitution d'après des témoignages relativement imprécis, n'est malheureusement pas mentionnée²⁷.

L'image musicale qui ressort de la *Chronologie* change radicalement une fois la reine débarquée à Marseille. En Italie, la musique est clairement investie d'une signification politique et artistique extrêmement riche. En France, les trompettes, hautbois et autres « hauts instruments » semblent participer d'un paysage sonore urbain beaucoup plus conventionnel et nettement moins signifiant, ou encore d'un rituel liturgique traditionnel. Le pendant français des festivités musicales florentines semble plutôt avoir été les *Triumphes*

²² *Ibid.*, fol. 177^v.

²³ *Ibid.*, fol. 188^r.

²⁴ *Ibid.*, fol. 189^r.

²⁵ *Ibid.*, fol. 190^v.

²⁶ *Ibid.*, fol. 191^r.

²⁷ Ensemble Douce Mémoire, *Henri IV & Marie de Médicis – Messe de mariage*, dir. Denis Raisin-Dadre, Astrée, B00004ZBK3, 2000.



avignonnais, dont la somptuosité des arcs, et la signification métaphorique sont longuement commentées par Cayet²⁸.

LOST IN TRANSLATION

La description des spectacles musicaux florentins constitue la partie la plus fascinante du compte rendu de Cayet, précisément en raison du décalage entre ce que nous savons de la représentation elle-même et ce qui est rapporté par l'auteur. Ce décalage est particulièrement frappant dans la description du banquet organisé après la noce dans le salon des Cinq Cents au Palazzo Vecchio. Le « banquet des dieux », comme l'a surnommé très justement l'historienne Sara Mamone²⁹, fut le moment d'apothéose des festivités nuptiales ; les Médicis s'y célébrèrent eux-mêmes somptueusement, brouillant habilement les frontières entre théâtralité et réalité. Le banquet fut rythmé par des chorégraphies de tables et de décors extrêmement sophistiquées, et fut conclu par le *Dialogue de Minerve et Junon* de Battista Guarini et Emilio de' Cavalieri.

D'après le compte rendu italien de Buonarroti, Junon et Minerve descendirent du ciel sur un nuage, chacune à la tête d'un char précieusement orné. « Il semblait que ces déesses étaient venues pour jouir du banquet surhumain des demi-dieux³⁰ », souligne Buonarroti. Les deux déesses se disputèrent alors en chantant l'honneur de présider la noce. Junon « reprocha à Minerve d'être venue et la blâma en lui disant qu'en tant que guerrière, il ne convenait pas qu'elle dérangeât la tranquillité des noces royales³¹ » poursuit l'auteur. « Mais ensuite, en discutant, [Minerve] affirma que grâce à ses œuvres on trouvait chez ce couple de grands rois du jugement, de la valeur et de la vertu guerrière³². » Réconciliées, les deux déesses s'en retournèrent aux cieux. Même si une lecture plus attentive des vers de Guarini révèle que les exploits guerriers d'Henri IV sont constamment exaltés dans le dialogue (celui-ci rappelons-le, se trouvait alors en guerre contre le duché de Savoie), la scène n'en reste pas moins centrée visuellement sur la personnalité de Marie de Médicis. Celle-ci est représentée à la fois comme une figure de reine, d'épouse féconde, et de guerrière victorieuse, selon une iconographie qui sera reprise ensuite par Rubens dans certaines de ses toiles. Henri IV ne semble ici apparaître qu'en creux, reflet de son absence lors des festivités.

²⁸ Pierre-Victor Cayet, *Chronologie*, op. cit., fol. 185^v-186^v.

²⁹ Voir Sara Mamone, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine*, trad. Sophie Bajard et Françoise Decroisette, Paris, Seuil, 1990, p. 57.

³⁰ « parve allora, che esse Dee fossero quivi venute per godere a tale soprumano convito di Semidei », in Michelagnolo Buonarroti, op. cit., p. 23.

³¹ « rampognandonela, dicendo a lei non convernirsi come guerriera discendere alla tranquillità di nozze Reali », *ibid.*

³² « Ma poi che argomentando affermò per l'opera sua nei gran Rè Sposi senno, e valore, e virtù di guerra trovarsi », *ibid.*



Le récit de Cayet, quant à lui, trahit une mécompréhension totale de la représentation :

Voicy que d'en haut des deux costés de la salle deux nuées s'élevèrent : sur l'une d'elles était une fille Florentine, faisant le personnage de Diane, sur l'autre était assis un Eunuque, lesquels tous deux, l'un après l'autre par répons remplissaient la sale d'un doux chant de Musique et d'airs poussés avec un plaisir admirable³³.

Il est frappant de constater que l'observateur n'a pas reconnu les personnages mythologiques qu'il avait sous les yeux, et encore moins réussi à interpréter leur dimension symbolique. L'illusion théâtrale ne semble pas fonctionner pour lui, puisqu'il n'est en aucun cas question de déesses, ni encore moins d'une double représentation allégorique de la reine, mais bien d'une très terrestre chanteuse florentine déguisée (en Diane, qui plus est), et d'un castrat. Il ne s'agit clairement pour lui que d'une agréable et fastueuse représentation musicale dépourvue de portée métaphorique et politique. Tel n'était pas le cas pour un autre spectateur français, Pierre de L'Estoile, qui rapporte dans son *Journal* :

Puis des deux bouts de la salle vint une nuée, dedans laquelle, à un des côtés, y avait une femme, assise dans un chariot, tiré par des Paons, représentant Junon ; à l'autre, une dans un autre chariot, tiré par des chevaux représentant Minerve, qui toutes deux chantaient des hymnes à la louange de la Reine³⁴.

« Louange de la reine » précise bien L'Estoile, et non « louange du Roi ». Or il semble bien que le correspondant de Cayet et/ou Cayet lui-même ait été plus réceptif à tout ce qui représentait la royauté française et la figure du roi, qu'à ce qui glorifiait la reine et la dynastie médicéenne. Cette partialité contribue à apposer un filtre épais sur sa perception des événements. Ainsi, il est éloquent que Cayet ait réservé pour la fin de sa narration du banquet la description de la gigantesque crédence de dix mètres de haut en forme de fleur de Lys qui faisait office de buffet : « Par sus tous y avait un buffet si somptueux et si riche, que tous les assistans avaient les yeux fichés dessus : Il était fait en forme d'une fleur de Lys ornée de perles et pierreries très précieuses, et chargé de vases d'or et d'argent en grand nombre³⁵ ». L'attention du lecteur est donc finalement recentrée sur la figure du grand roi absent, substitué par un lys de France, sur lequel les convives ont tous les yeux rivés. Cette absence est d'ailleurs soulignée par Cayet, qui poursuit en notant qu'il ne manquait « que de la presence du Roy pour accomplir par effet la joye nuptiale, qui fut pour lors

³³ Pierre-Victor Cayet, *Chronologie*, op. cit., fol. 179^v.

³⁴ Pierre De L'Estoile, op. cit., p. 461-462

³⁵ Pierre-Victor Cayet, op. cit., fol. 179^v.



reservée à un autre temps³⁶ ». La nuit de noce différée n'est en revanche jamais évoquée par Buonarroti.

REPRESENTATIONS HERALDIQUES, OU LA POLYSEMIE DU LYS

Les concepteurs des festivités nuptiales florentines firent du lys un symbole beaucoup plus polysémique que ne veut bien le reconnaître le récit de Cayet. Symbole de la royauté française, le lys apparaît sur les armes d'Henri IV, aux côtés des gueules aux chaînes d'or du royaume de Navarre. Mais trois fleurs de lys figurent également sur le blason des Médicis dans la boule supérieure, privilège que Pierre de Médicis obtint de Louis XI en 1465, en récompense de services rendus à la couronne. Enfin, le lys rouge couronné est aussi le blason de la ville de Florence. Cette ambivalence du lys autorisa certaines libertés interprétatives à Cayet, nous y reviendrons. Mais pour l'heure, comme le souligne Buonarroti, la crédence du buffet avait bel et bien la forme d'un grand lys français.

Les trois jours suivants, les 6, 7 et 8 octobre, sont expédiés en quatre lignes par Cayet, sans mention aucune de la création de *L'Euridice*. Cayet reprend le cours de son récit le 9 octobre, avec la représentation du *Rapimento di Cefalo*, introduite en ces termes :

Mais le 9e jour d'Octobre il fut joué une Comedie d'une dépense incroyable, qui remplit les oreilles de tous, et les yeux des spectateurs, d'une telle admiration, qu'ils en demeuraient tous étonnés³⁷.

Tandis que la *Descrizione* de Buonarroti insiste à plusieurs reprises sur la nouveauté du langage opératique mis en œuvre dans *L'Euridice* et le *Rapimento*, Cayet ne paraît pas en saisir véritablement la spécificité. L'admiration et l'étonnement évoqués par Cayet nous renvoient toutefois un vague écho des réactions que suscitèrent les innovations musicales florentines auprès du public français.

Le *Rapimento di Cefalo* est très librement inspiré du mythe de Céphale et Procris. Aurore tombe amoureuse du chasseur Céphale. Céphale – qui, lui, est amoureux de Procris, dont le nom n'est jamais mentionné – décline les avances de l'Aurore et s'enfuit. Aurore poursuit Céphale, ce qui retarde le lever du jour et provoque l'ire de l'océan, la nuit, le soleil et la terre. Mercure, mandé par Jupiter, intervient alors pour solutionner le problème, secondé par Amour. Céphale finit par s'énamourer d'Aurore et dans le dernier acte, il est élevé aux cieux pour demeurer avec les dieux.

Buonarroti souligne à quel point le sujet de la comédie était adapté aux circonstances, (« il purgea l'esprit des auditeurs, en les tirant vers la justice et

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, fol. 179^v-180^r.



même vers le vrai amour³⁸ »). Emilio de' Cavalieri, lui, se montra plus circonspect, parlant d'un choix de « sujets discutables³⁹ ». Il est vrai que l'évocation des amours extraconjugales d'Henri IV devait être relativement lisible pour les contemporains, et que Céphale/Henri IV était dépeint en simple mortel, élevé par l'immortelle Aurore/Maris de Médicis⁴⁰. Cayet ne fait bien sûr aucune remarque désobligeante sur le choix d'un tel sujet. L'auteur se contente de décrire le déroulement de la pièce, commettant quelques erreurs d'interprétation sur la nature du décor, le nombre de personnages présents sur scène, ou encore le découpage en actes⁴¹.

L'écart entre l'opéra florentin et la description de Cayet se fait particulièrement criant dans l'intermède final, articulé en deux parties. Dans la première, la Renommée chante les louanges du duc Ferdinand de Médicis perchée sur un char pyramidal, qui s'élève progressivement jusqu'au plafond du théâtre. Elle est entourée de seize femmes représentant les seize villes sujettes des Médicis, tableau qui est décrit fidèlement par Cayet. L'auteur précise cependant par la suite que « cesdits seize personnages viennent gratifier à la Reine son bonheur⁴² ». Or, cet épisode semble avoir été créé de toute pièce par l'auteur. Il n'apparaît en effet nulle part, ni dans le livret, ni dans la description de Buonarroti, qui se contentent de relater les chœurs de louange à Ferdinand, et non le bonheur de la nouvelle reine de France. Il est significatif que dans la traduction de Chrétien des Croix, tout le passage fut substitué par des vers à la gloire d'Henri IV. Le traducteur ne s'en cache d'ailleurs pas et déclare ouvertement : « La renommée au lieu qu'à Florence elle chanta les louanges du grand Duc dit celles du Roy⁴³ ».

La seconde partie du dernier intermède reprend le vocabulaire métaphorique du banquet. Buonarroti en donne la description suivante :

au même moment surgit un lys, qui venait prendre la relève et qu'on voyait grandir [par derrière] jusqu'à atteindre une hauteur similaire [au char pyramidal]. Il était vermeil, bien que pour accroître sa noblesse, on avait ajouté une touche d'or dans ses parties les plus lumineuses. Et du ciel, il fut couronné par une couronne royale, et l'on reconnut le bel insigne de la noble cité de Florence. Sur ses feuilles, et sur les parties latérales les plus exposées et apparentes, des boules rouges étaient posées. Sur les trois supérieures figuraient un lys français, formant ainsi noblement les armes royales. Le bourgeon supérieur soutenait aussi la boule bleue ornée de lys, antique privilège de la maison Médicis et

³⁸ « ne purgava le menti degli uditori, traendoli a giustizia e a dirittura di vero amore », in Michelagnolo Buonarroti, *op. cit.*, p. 28.

³⁹ « soggetti da potervi oppore », littéralement des « sujets auxquels on pourrait s'opposer », post-scriptum d'une lettre de Cavalieri, probablement datée du 24 novembre 1600. Voir Claude V. Palisca, « Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 403-404 ; et Tim Carter, *op. cit.*, n. 12.

⁴⁰ Sur ce point, voir Tim Carter, *op. cit.*, § 3.

⁴¹ Cayet qualifie en effet d'« actes » le prologue et l'intermède final.

⁴² Pierre Victor Cayet, *op. cit.*, fol. 181^r.

⁴³ Nicolas Chrétien des Croix, *op. cit.*, p. 30.



présage des couronnes françaises sur les glorieux fronts médicéens. De même que les vermeilles produites au sein du lys florentin devaient être la semence dans le terrain toscan pour de nouvelles vertus⁴⁴.

Le lys vermeil, couplé des six boules médicéennes disposées sur ses feuilles, forme ici le pendant de la crédence en forme de lys français. Il est possible que la hauteur du théâtre (qui occupait les deux premiers étages de la galerie des Offices) permettait un déploiement vertical qui dépassait les dix mètres atteints par le lys de la crédence. Apothéose des célébrations, tous les lys sont maintenant réunis : le lys vermeil couronné de Florence, qui envahit l'intégralité de l'espace scénique ; le lys français, figuré sur les trois sphères supérieures ; et enfin, tout en haut sur la dernière boule, le lys médicéen. Tout en proposant une synthèse héraldique ingénieuse, l'accent est clairement mis davantage sur la glorification de la ville de Florence et de la dynastie médicéenne, que sur la royauté française. De même, pour Buonarroti, c'est bien une progéniture toscane, vermeille et médicéenne qui est destinée à porter la couronne française.

Chez Cayet, en revanche, ces différentes stratifications de lys disparaissent, pour n'en faire plus qu'une :

La Renommée s'enleva au ciel : et pour la fin, la montagne se rendant basse à trois pieds de la Reine, lui présenta un lys qui ne faisait que naître, et était tous grand : ayant au dessus une Couronne d'or qui était suspendue un peu, dont l'interprétation sera aisée au Lecteur par l'heureuse naissance de Monseigneur le Dauphin, auquel la couronne est destinée de Dieu, et de tout droit divin et humain : tellement que c'est une Mythologie Prophetique tres bien excogitée pour la vérité des choses arrivées par la grâce de Dieu⁴⁵.

Chez Buonarroti, le lys vermeil couronné représente « le bel insigne de la noble cité de Florence ». On imagine sans peine que les lecteurs de Cayet, au contraire, l'interprétèrent comme le symbole de la royauté française. Le lys qui « ne fait que naître » est présenté ici comme la promesse d'un nouveau dauphin, et la couronne comme son futur avènement au trône. Cayet entérine sa lecture par la réalisation de cette « Mythologie prophétique », puisqu'au moment de la parution de l'ouvrage Louis XIII, né le 27 septembre 1601, avait alors trois ans.

Alors que les festivités florentines avaient été savamment orchestrées afin de mettre en scène la dynastie médicéenne, et notamment la figure de Ferdinand I^{er} qui dépensa la somme de 60.000 écus pour la seule représentation

⁴⁴ « tanto veniva a scovirsi più di un gran giglio, che nel calar di quella dietro ad essa si vide nascere, e crescere d'altezza pari. Il quale, vermiglio essendo, benché ad accrescerli gentilezza fosse nelle parti più luminose tocco di oro, e dal cielo venendoli corona reale sopra, per la bella insegna dell'alma città di Firenze si riconobbe ; sovra le cui foglie, e ne' lati suoi più infuori e apparenti, rosse palle posavano, tre delle quali più eminenti un giglio franzese reggeano, formando l'arme reale con gentilezza : la boccia maggiore sostenendo pure la palla azzurra ingigliata, antico privilegio di casa Medici, e presagio delle francesi corone su le gloriose medicee fronti ; sì come le vermiglie dal seno del fiorentino giglio prodotte dovevano esser seme nel toscano terreno a virtù novella. », in Michelagnolo Buonarroti, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ Pierre Victor Cayet, *Chronologie*, *op. cit.*, fol. 181^r-181^v.



du *Rapimento di Cefalo*, la lecture croisée du compte rendu de Cayet et du *Ravissement de Céphale* de Chrétien des Croix offre au lecteur français un spectacle sensiblement différent, dans lequel Henri IV et la royauté française se retrouvent au cœur du dispositif théâtral. Ce décalage est en partie dû à la perception altérée du correspondant de Cayet, mais il résulte probablement aussi d'une volonté consciente de remodeler la mémoire de l'événement en faveur de la royauté française, à laquelle le lecteur s'identifiait. Henri IV fut-il impliqué directement ou indirectement dans ce processus ? Nul ne peut l'affirmer. Mais il est ironique que l'image de ce roi de France, si cruellement absent lors de son mariage, qui guerroyait lorsqu'on fêtait ses noces, ait finalement profité de la magnificence florentine, et ce par un détournement et une réappropriation du contenu symbolique déployé dans les spectacles médicéens. L'exemple de la double réception des festivités florentines nous rappelle à quel point un événement n'est jamais investi d'une signification unique. Il est aussi une invitation à nous pencher systématiquement sur la ou mieux les réceptions lorsque nous nous interrogeons sur la signification politique des spectacles.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- CACCINI Giulio, *Le Nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1601/1602.
- CAYET Pierre Victor, *Chronologie septénaire de l'Histoire de la paix entre les roys de France et d'Espagne*, Paris, Jean Richer, 1605.
- [CAYET Pierre Victor], *Traicté du mariage de Henry III. Roy de France et de Navarre, avec la Serenissime Princesse de Florence*, Honfleur, Jean Petit, 1606.
- CHIABERA Gabriello, *Il rapimento di Cefalo rappresentato nelle nozze della cristianiss. Regina di Francia e di Navarra Maria Medici*, Firenze, Giulio Marescotti, 1600.
- CHRETIEN DES CROIX Nicolas, *Les Tragédies de N. Chrétien Sieur des Croix Argenteois*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.
- GUARINI Battista, *Dialogue de Minerve et Junon sur les nopces royales du très-chrestien Henry de Bourbon, roy de France et de Navarre, et de la Sér.me Marie de Médicis, princesse de Toscane*, trad. Philippe Desportes, Lyon, J. Roussin, 1604.
- BUONARROTI Michelagnolo, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Marescotti, 1600.
- PERI Jacopo, *Le Musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentate nello spozalizio della cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600.
- RINUCCINI Ottavio, *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini rappresentata nello sponsalizio della christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*, Firenze, Cosimo Giunti, 1600.

Textes critiques

- CARTER Tim, « Rediscovering *Il rapimento di Cefalo* », *Journal of Seventeenth Century Music*, vol. 9, n. 2, mis en ligne en 2003, consulté le 10 juin 2014, URL : <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html>.
- DALLA VALLE Daniela, « Gabriello Chiabrera tradotto in francese: 'Le Ravissement de Céfale' di Chrétien des Croix », in Fulvio Bianchi et Paolo Russo (dir.), *La scelta della misura : Gabriello Chiabrera, l'altro fuoco del barocco italiano. Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3-6 novembre 1988*, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 503-517.
- DE L'ESTOILE Pierre, *Journal inédit du règne de Henry IV, 1598-1602*, éd. Eugène Halphen, Auguste Aubry, Paris, 1862.
- DEUTSCH Catherine, « Restituer l'instrumentation du Rapimento di Cefalo », *Analyse Musicale*, vol. 72, 2013, p. 21-29.
- KIRKENDALE Warren, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993.



- KIRKENDALE Warren, *Emilio de' Cavalieri "gentiluomo romano" his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions*, Firenze, Olschki, 2001.
- MAMONE Sara, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Milano, Silvana, 1987.
- MAMONE Sara, *Paris et Florence : deux capitales du spectacle pour une reine*, trad. Sophie Bajard et Françoise Decroisette, Paris, Seuil, 1990.
- MCNEIL Anne, « Weeping at the Water's Edge », *Early Music*, vol. 27, n. 3, 1999, p. 407-417.
- PALISCA Claude V., « Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 389-407.
- SOLERTI Angelo, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad & figlio, 1905.
- SOLERTI Angelo, *Gli albori del melodramma*, 3 vol., Milano, Remo Sandron, 1905-1905.