

# *LA PELLEGRINA, UNE FÊTE FLORENTINE*

*INTERMEDI  
ET CONCERTI,*

*Fatti per la Commedia rappresentata in  
FIRENZE*

*Nelle Nozze de Serenissimo  
DON FERDINANDO MEDICI,  
E MADAMA CHRISTIANA DI LORENO,  
Gran Duchi di Toscana.*

*IN VENETIA,  
Appresso Giacomo Vincenti.  
M.D.XCI.  
Bibliothèque Palatine*

*Direction - Étienne Meyer*

*Sopranos - Capucine Keller, Anne Magouët*

*Alto - Maximiliano Baños*

*Ténors - Vincent Bouchot, François-Nicolas Geslot*

*Basse - Renaud Delaigue*

*Violon baroque - Jasmine Eudeline*

*Cornet à bouquin & flûte à bec - Judith Pacquier*

*Cornet à bouquin, cornet ténor & flûte à bec - Liselotte Emery*

*Basson & flûte à bec - Monika Fischaleck*

*Viole de gambe - Ronald Martin Alonso, Christine Plubeau*

*Théorbe - Matthias Spaeter, Magnus Andersson*

*Clavecin et orgue - Laurent Stewart*

## Texte de programme

S'il est vrai qu'une œuvre vit de plusieurs vies, les *Intermèdes de la Pellegrina*, du nom de la pièce qu'ils accompagnaient à l'origine, en sont aujourd'hui plus que jamais la preuve éclatante. Ils sont aussi, et à plusieurs titres, l'une des illustrations les plus probantes et concrètes de la notion même de spectacle vivant. Ne serait-ce que parce que leur création au Théâtre des Offices à Florence impliqua la collaboration de plusieurs centaines de personnes et métiers divers. Parmi eux, les artistes proprement dit - poètes, musiciens, chanteurs, acteurs, danseurs, avec possibilité de cumuls - ne sont que la partie la plus visible, mais inférieure en nombre, d'une énorme équipe regroupant, sous l'égide des trois principaux maîtres d'œuvre - Giovanni Bardi et Emilio De' Cavalieri pour la dimension artistique, Bernardo Buontalenti pour la partie technique - costumiers, peintres, sculpteurs, charpentiers, machinistes, techniciens et autres artisans, eux-mêmes secondés par leurs assistants. À titre d'exemple, les registres de comptes de l'époque nous apprennent que le premier Intermède, celui de *l'Harmonie des sphères*, regroupait à lui seul pas moins de quarante et un artistes, dont les costumes, tous différents, avaient été réalisés par une brigade d'une cinquantaine de couturiers au service de deux maîtres-tailleurs, et ce pour cinq minutes environ de spectacle. Au total, et pour l'ensemble des Intermèdes, près de cent musiciens et chanteurs, auxquels s'ajoute un personnel technique s'élevant à plus de deux cent cinquante personnes travaillant pour trois mille invités.

Spectacle bien vivant donc, dont la création, le 2 mai 1589, à l'occasion du mariage de Christine de Lorraine, nièce du roi de France Henri III et petite-fille préférée de Catherine de Médicis, avec son lointain cousin Ferdinand, s'apparente à une véritable naissance, après neuf mois de préparation, ou plutôt de gestation. Supervisé par Bardi et rédigé essentiellement par les poètes Ottavio Rinuccini et Giovanni Battista Strozzi, le livret des *Intermèdes*, conçus comme le clou de la fête, est en effet prêt depuis août 1588, deux mois avant la formalisation officielle des fiançailles dont les négociations durent depuis presque un an. Immédiatement après, les préparatifs concrets s'intensifient autour de trois équipes parallèles : outre les directions artistique et technique, responsables respectivement de la conception et de la production du spectacle, Ferdinand a mis en place ce qu'on appellerait aujourd'hui une cellule de relations publiques, chargée de produire une série de paratextes relatant presque au jour le jour l'avancée des travaux et répétitions, mais aussi des programmes, livrets, illustrations et volumes commémoratifs destinés à diffuser la nouvelle de l'événement et à louer son faste : la campagne de publicité est donc planifiée, lancée et finalisée au même moment que le projet lui-même, dont le budget total est proprement colossal. De manière générale, il n'est guère d'autre spectacle ancien pour lequel nous disposons, à côté des rapports officiels publiés, d'autant de sources originales et manuscrites : entre les livres de comptes, les journaux des régisseurs, maquettes, notes quotidiennes du premier assistant de Buontalenti et autres registres détaillant emplois du temps, grilles de salaires, matériaux et coûts des décors, effets spéciaux et costumes, l'ensemble de ces documents nous donne miraculeusement accès au processus créatif depuis sa conception abstraite jusqu'aux moindres détails de sa réalisation.

Un tel foisonnement n'est au fond pas étonnant eu égard à l'enjeu : pour Ferdinand, naguère encore cardinal à Rome mais qui, après l'assassinat de son frère, a abandonné la pourpre, et un probable destin de pape, pour devenir Grand-Duc de Toscane, il s'agit d'imposer son autorité temporelle et d'effacer le souvenir du règne impopulaire de Francesco. Contrairement à ce dernier, qui avait épousé en secondes noces sa maîtresse vénitienne, il choisit pour femme une princesse digne de son rang et capable de lui donner des héritiers qui finiront d'asseoir la fragile légitimité dynastique des Médicis. Un tel choix signe aussi, plus largement, le renversement de la politique pro-Habsbourg de ses prédécesseurs, à un moment stratégique puisque l'Armada, la flotte espagnole réputée invincible, vient d'essuyer une cinglante défaite face aux Anglais : à travers Christine, c'est aussi à la France, rivale de l'Espagne, que s'allie Florence. Aussi l'arrivée de la mariée après plusieurs semaines de voyage requiert-elle des festivités à la hauteur de l'événement ; elles dureront plus d'un mois, du 30 avril au 8 juin, durant lequel se succéderont banquets, parades, tournois, jeux, mascarades et spectacles formant une anthologie vivante des fêtes florentines, conçue comme un tout unique. Le tout aura mobilisé l'ensemble des forces intellectuelles, artistiques, productives et administratives de la Toscane, alors au zénith de sa puissance, de sa richesse et de son prestige culturel.

L'organisation de tels divertissements n'a en soi rien d'étonnant - la magnificence est la vertu et le devoir des Grands - et les intermèdes en particulier sont une forme désormais attendue et classique pour ce type d'événements. Né à la fin du 15<sup>e</sup> siècle à Ferrare, rivale artistique de Florence, ce genre est d'emblée destiné à être joué entre les actes d'une pièce à l'occasion de cérémonies princières, notamment les mariages. Ce fut le cas pour celui de Lucrece Borgia mais aussi, à Florence, pour celui de Côme I<sup>er</sup> et d'Éléonore de Tolède en 1539, pour celui de Francesco avec sa première femme en 1565, et encore en 1586 pour celui de Virginia de Médicis avec Cesare d'Este, duc de Ferrare. Plus généralement, et comme le carnaval avec lequel il partage de nombreux points communs, ce type de festivités relève de la culture de la fête propre à la Renaissance, culture de la fête qu'il ne faut pas confondre avec culture de classe ou de cour puisqu'elle fait au contraire partie intégrante de la vie en commun et contribue à l'intégration sociale globale : organisées en cercles concentriques autour du prince, exactement comme les douze sirènes qui, dans le premier Intermède, font tourner les sphères célestes autour de l'axe du monde, toute la ville et toutes les couches de la société y participent, que ce soit du côté du public ou, on l'a vu, des créateurs et fabricants mêmes des spectacles. Mais la somptuosité, la sophistication et la variété jusque-là inégalées des festivités voulues par Ferdinand ne s'expliquent que dans le contexte particulier de l'extraordinaire foisonnement intellectuel qui règne alors à Florence, et ce dans tous les domaines.

Depuis 1459 et la fondation de l'Accademia Platonica par l'humaniste néoplatonicien Marsile Ficin, la capitale toscane voit se multiplier ces académies, cénacles et cercles de réflexion plus ou moins officiels, dont les membres débattent avec passion de questions philosophiques, linguistiques, poétiques et artistiques au sens large. La plus célèbre, encore active aujourd'hui, est sans doute l'Académie de la Crusca, créée en 1582 pour défendre la pureté de la langue de Dante et Pétrarque. L'un de ses fondateurs est d'ailleurs l'auteur de la relation officielle des *Intermèdes* commanditée par Ferdinand, Bastiano de Rossi, grand ami de Bardi, lui aussi membre de la Crusca et patron d'un cercle plus confidentiel, la Camerata Fiorentina. Plus connue sous le nom de Camerata Mardi, celle-ci se consacre en particulier aux questions musicales, objet d'intenses débats, notamment autour de la nature et des effets de la musique antique et du rapport entre texte et musique. En sortiront des

ouvrages théoriques importants, dont un *Dialogue de la musique antique et moderne* du père de Galilée, Vincenzo Galilei. Mais surtout, l'originalité du groupe est de concentrer sa réflexion sur le répertoire vocal profane en vulgaire - c'est à dire en italien - un intérêt pour la langue qui rejoint celui de la Crusca - ce qui constitue un véritable tournant dans les mentalités. Pourtant aucun consensus réel ne se dégage de son sein : la Camerata, qui rassemble théoriciens, musiciens et poètes, est loin de constituer un groupe uni ou homogène, et l'émulation y prend volontiers la forme de la concurrence et du conflit de personnalités. Rivalités qui ponctueront également toute la préparation des festivités de 1589. Ces festivités, on le voit, sont donc intimement liées au milieu érudit. Girolamo Bargagli, l'auteur de la comédie *La Pellegrina*, était lui-même membre de l'Académie viennoise des Intronati, qui enverra, pour jouer à Florence, une poignée de ses membres, tous jeunes aristocrates pratiquant le théâtre en amateurs éclairés. On imagine l'effet de choc que dut représenter, par contraste avec cette petite troupe inconnue et exclusivement masculine, la descente de l'Harmonie, dont le solo, interprété par la célèbre chanteuse Vittoria Archilei, ouvre le premier *Intermède*.

Pourtant, la mise en œuvre du spectacle dépasse de très loin les cercles lettrés stricto sensu. Car les *Intermèdes* seront joués en tout quatre fois : si leur création le 2 mai accompagne *La Pellegrina*, ils sont repris le 5 avec *La Zingara (La Bohémienne)*, le 13 avec *La Pazzia d'Isabella (La Folie d'Isabelle)*, et une ultime fois le 8 juin, avec une pièce dont nous ignorons hélas tout aujourd'hui.

Ce que l'on sait en revanche, c'est que les deux précédentes furent jouées par une troupe de commedia dell'arte, c'est à dire de comédiens professionnels maîtrisant aussi bien l'improvisation contrôlée typique des canevas dell'arte que le jeu plus raffiné et plus « écrit » des comédies érudites. Or ces troupes avaient également pour particularité d'accueillir les femmes, qui y trouvèrent ainsi une possibilité d'ascension sociale et un début d'autonomie. *La Pazzia* est d'ailleurs l'œuvre de l'une d'entre elles, Isabella Andreini, poétesse et actrice d'extrême talent et de grande beauté, célébrée entre autres par Le Tasse et spécialisée dans les rôles d'amoureuses ; une quinzaine d'années plus tard, elle sera l'une des premières femmes à monter sur scène à Paris, devant la cour d'Henri IV. Son extrême talent littéraire lui vaudra par ailleurs d'être l'une des très rares femmes à être admises dans une Académie. Derrière le caractère à première vue très masculin des festivités, du moins dans leur conception et leur production, le moins qu'on puisse dire est qu'entre les actrices, les chanteuses, danseuses et poétesse - outre Isabella, il faut citer Laura Guidiccioni qui contribua au livret - les festivités de 1589 font la part belle aux femmes. N'oublions pas que le finale des *Intermèdes* est dévolu à un trio féminin alternant avec le chœur, probable pied de nez au Duc de Ferrare qui avait créé pour son épouse le Concerto delle donne, un ensemble vocal regroupant trois chanteuses virtuoses, fameuses dans toute la péninsule. Du reste, la place et l'importance des femmes dans le spectacle n'étaient au fond que justice : ne s'agissait-il pas de célébrer la femme du prince, parée de tous les mérites et de toutes les vertus ?

Quoi qu'il en soit, et pour revenir aux *Intermèdes*, les quatre représentations de mai et juin, loin d'être de simples reprises, constituent, par la substitution continue des pièces supposées « principales », autant de vies différentes de l'ouvrage. Car leur impact et leur sens évoluent nécessairement au fur et à mesure qu'ils sont redonnés, revus, réécoutés, au contact d'œuvres chaque fois différentes mais au bout du compte secondaires. Mais c'est surtout leur éphémère même qui confère à chacune de ces représentations une sorte de personnalité et de vie à part entière. Or c'est précisément pour

compenser et annuler cette fugacité, pour ne pas dire la mortalité d'un tel spectacle, que Ferdinand a prévu une grande campagne de communication et chargé Bastiano de Rossi d'en publier la description officielle. La dédicace est datée du 14 mai, soit moins de deux semaines après la première représentation. Pour réaliser cette relation, Rossi s'est appuyé sur la réception de l'œuvre par le public dont les réactions sont essentiellement la « stupeur et l'émerveillement » - mais aussi sur les documents de travail déjà mentionnés et sans doute sur les discussions qu'il a pu avoir avec les artistes et artisans impliqués dans le « chantier ». C'est ici que commence en quelque sorte la cinquième vie des *Intermèdes*, une vie écrite, mais non moins vivante : à court terme, elle favorisera la carrière de tous les participants et propulsera certains chanteurs et musiciens à un niveau de notoriété supérieur - c'est le cas notamment de Peri et Caccini qui, quelque dix années plus tard, au même endroit, se disputeront la paternité de l'opéra.

À plus long terme, et parce que ces documents circulent pendant des années partout en Italie et internationalement, ils diffuseront un certain modèle de théâtre et de scénographie qui s'imposera bientôt dans toute l'Europe. Car le Théâtre des Offices est le premier exemple italien d'un espace architectural exclusivement affecté à des représentations scéniques - si l'on met à part le Théâtre Olympique de Vicence, qui obéit à un autre modèle. Dessiné par Buontalenti, successeur de Vasari auprès des Médicis, il est inauguré en 1586 au premier étage du Palais. Trois ans plus tard, Ferdinando chargera Buontalenti de redécorer la salle et de lui donner un aspect à la fois plus classique et plus théâtral en ajoutant des colonnes, en emplissant les niches de statues et en ornant les murs de peintures colorées. La scène elle-même sera équipée pour l'occasion d'une rampe de lumières, du premier plancher incliné d'Europe, d'une arche pour le proscenium et d'un rideau de scène permettant de dissimuler la machinerie et d'alterner les effets spéciaux avec des changements de scène à vue. En un mot avec sa salle en forme de U allongé et l'usage systématique des principes de la perspective picturale appliqués à la scène, le lieu de création des *Intermèdes* représente le modèle de la salle à l'italienne et des techniques sténographiques modernes tels qu'il se diffusera peu à peu en Europe, en partie grâce à l'ample documentation financée par le Grand-Duc.

Parmi tous ces documents de natures et fonctions variées, certains occupent néanmoins une place à part parce qu'ils furent éparpillés et du même coup oubliés des siècles durant. Il s'agit des superbes dessins des décors et costumes des *Intermèdes* dispersés dans différentes liasses des archives florentines, sous des attributions parfois erronées. Leur redécouverte presque miraculeuse est due aux recherches du grand historien de l'art allemand Aby Warburg, qui les retrouva par hasard dispersés parmi les innombrables trésors des collections et bibliothèques de Florence à la fin du XIXe siècle. Il les rassembla en un tout cohérent et les identifia comme étant de la main de Buontalenti. Découverte fondatrice qui donna lieu en 1895 à la publication d'un texte non moins fondateur pour l'histoire de l'art en ce qu'il traduit le souci d'une appréhension globale de son objet d'étude, des soucis les plus concrets aux questions les plus ardues de théorie et composition musicale et poétique. Les dessins sont en effet analysés en lien avec le texte, la musique et les livres de comptes de Cavalieri.

Warburg met en effet l'accent sur les conditions de production de ces documents et sur le rapport encore essentiel à la Renaissance, entre d'un côté les arts plastiques et graphiques, et de l'autre le spectacle vivant, soit entre les arts dits de la surface - peinture, gravure, dessin - et les arts de la scène, ces formes intermédiaires, souvent considérées comme mineures, qui permettent de faire passer de la

vie à l'art, du mouvement brut à l'image. Sans rentrer plus avant dans le détail de ces analyses profondes, centrées essentiellement sur l'usage et la signification des allégories et des figures mythologiques peuplant les *Intermèdes*, notons néanmoins ceci : avec la découverte et le texte de Warburg commence la sixième vie de nos *Intermèdes*, plus de trois cents ans après leur création. Une vie plus intellectuelle peut-être, car du côté des chercheurs et des spécialistes, mais une fois encore, non moins productive, et suggestive. Il est d'ailleurs remarquable que l'un des concepts clefs de la pensée de Warburg soit celui de « Nachleben », littéralement « vie après », que l'on traduit souvent, faute de mieux, par « survivance », mais qui dénote surtout l'idée de continuation de la vie. À cet égard, nos *Intermèdes* sont, toutes choses égales par ailleurs, un extraordinaire exemple de « Nachleben ».

D'autant que leurs vies ne s'arrêtent pas là : la septième, pour continuer de filer la métaphore, est évidemment celle de la musique, seule parmi la multitude d'intermèdes joués à la Renaissance, à nous être parvenue intacte et complète ou presque, grâce à la publication de la partition dès 1591 à Venise. Cette édition imprimée rencontra d'emblée un vif succès, et c'est encore sur elle que se basent les éditions critiques modernes, qui ont permis à nombre d'ensembles de musique ancienne de continuer à jouer cette musique et d'en proposer des enregistrements.

Marion Lafouge

