



**SORBONNE UNIVERSITÉ**

**ÉCOLE DOCTORALE II**

**Laboratoire de recherche UMR 8596 (Centre Roland Mousnier)**

**T H È S E**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ**

Discipline : Histoire moderne et contemporaine

Présentée et soutenue par :

**Pierre TENNE**

le : 12 décembre 2020

**L'Harmonie du Prince**  
**Musique, sacré, pouvoir dans les cours de Paris et Florence**  
**(v.1560-v.1610)**

**Sous la direction de :**

M. Alain TALLON – Professeur, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

Mme Florence ALAZARD – Professeure, Université de Tours

Mme Caroline CALLARD – Directrice de Recherche, EHESS

M. Nicolas LE ROUX – Professeur, Université Sorbonne Paris Nord

Mme Alice TACAÏLLE – Maître de conférence, Paris Sorbonne Université

## **Proposition de thèse**

Ce travail s'intéresse aux usages politiques de la musique sacrée dans le contexte post-tridentin, à partir des cours de Paris et Florence. À partir du cadre aulique et de la comparaison entre l'espace toscan et français, il s'agit d'interroger les relations entre les princes d'une part, et d'autre part les cérémonies et discours musicaux servant à exalter et éventuellement sacraliser leur pouvoir et leur dynastie. Pour ce faire, l'angle choisi a été celui du spectacle musical, qui permet de questionner de front aussi bien les formes et discours esthétiques portées sur la musique que l'organisation matérielle et sociale des événements musicaux à la cour. Par ailleurs, l'angle du spectacle permet de restituer à partir des sources les continuités et ruptures sur un temps plus long, en problématisant notamment le rapport au sacré autour de ses manifestations musicales concrètes – cérémonies, offices divins, concerts, opéras, etc.

Dans cette perspective, notre première partie cherche à définir et situer les différents spectacles musicaux de cour entre 1560 et 1610, en tâchant de restituer les conceptions qu'en avaient les contemporains à partir d'une histoire des idées organisée en deux temps. En premier lieu, l'étude des traités théoriques ou pédagogiques consacrés à la musique permet de caractériser le spectacle musical à partir des définitions qu'en donnaient les humanistes de la période. L'influence des pensées antiques, notamment platoniciennes, sur ce corpus permet de souligner les évolutions théoriques connues dans la période, en lien avec la théorisation du pouvoir princier et de la politique. Le souverain apparaît comme un problème théorique important pour la pensée de la musique, comme l'illustre la théorie des effets de la musique : comment penser, aux temps des guerres de Religion, un roi de France dont le corps et l'esprit pourraient être soumis au pouvoir d'un musicien virtuose ? Le spectacle musical paraît ainsi pensé d'après un corpus d'idées proprement humanistes, mais fortement aiguillonné par les réflexions nouvelles de la période sur la raison d'État et, plus généralement, l'organisation politique chrétienne.

Cette définition et situation du spectacle musical dans une histoire des idées renaissantes permet de le confronter à la réforme liturgique connue par l'Église catholique dans la période, de la fin du concile de Trente en 1563 jusqu'aux dernières éditions des livres liturgiques des années 1600. En insistant sur les disparités importantes d'application de ces réformes au sein de la Chrétienté catholique, il s'agit de souligner le fait que les cours florentine et parisienne sont des lieux où les princes cherchent à manifester musicalement leur identité catholique, tout en résistant à une application directe des réformes conciliaires ou pontificales. Cette tension entre fidélité à la réforme catholique et opposition tacite à ses applications musicales

concrètes permet de mettre en exergue la tension entre les cérémonies liturgiques et les spectacles musicaux. Chacun est susceptible de servir l'exaltation des princes et la sacralisation de leurs pouvoirs, mais selon une relation différente aux sacramentaires et à l'Église catholiques.

Les trois derniers chapitres de cette première partie cherchent à confronter ces définitions à une histoire événementielle plus précise, fondée sur les chroniques et les sources administratives de la cour, selon une organisation chronologique qui met en avant l'histoire française, plus discontinue que celle de la cour de Toscane sur ce point. Dans une première période allant du début des années 1560 à la Saint-Barthélemy, les multiples spectacles musicaux mis en œuvre par la cour et la monarchie tendent à représenter l'idéal de concorde visé par la monarchie lorsque Catherine de Médicis et Michel de L'Hospital se rangent à cette stratégie. La diversité des spectacles et cérémonies est utilisée avec pragmatisme par la monarchie, qui sait adapter sa musique et sa représentation spectaculaire en fonction des contextes locaux et chronologiques, en vue de donner à voir aux sujets l'harmonie du royaume sous le gouvernement, lui aussi harmonieux, du roi.

Entre 1572 et 1594, la Saint-Barthélemy et la croissance des tensions et conflits dans le royaume rendent caduque ce programme d'un spectacle musical incarnant un programme politique guidé par un idéal de concorde et d'harmonie. Le spectacle musical dans la période semble perdre en efficacité politique immédiate, et se trouve indexé à d'autres évolutions propres à la cour de France sous le règne d'Henri III. L'« humanisme musical » semble ainsi dépréciée dans la période par rapport au règne de Charles IX, comme en témoignent les centres d'intérêts de l'Académie du Palais et les programmes rhétoriques et iconographiques du dernier Valois. Corollairement, se pose la question d'une faillite des cérémonies musicales traditionnelles de la monarchie, qui contraignent les musiciens de cour à chercher en partie ailleurs qu'à la cour des engagements et des possibilités professionnelles. Cependant, à travers la création en 1575 de la confrérie de Sainte-Cécile, la période témoigne également de la volonté royale de prendre un contrôle plus direct sur les cérémonies et spectacles musicaux.

Enfin, dans une période allant d'environ 1570 jusqu'aux années 1610, les cérémonies et spectacles musicaux de cour peuvent se comprendre à travers l'introduction d'une organisation nouvelle de la musique, articulée autour des notions relativement inédites de public et de privé. Les évolutions du mécénat aristocratique, à Paris comme à Florence, témoignent d'une centralisation de la musique autour du prince, de façon directe en France et plus indirecte en Toscane. Dans ce cadre, apparaissent de nouveaux espaces musicaux où s'interprètent la musique sacrée comme profane, notamment les premiers « salons » à Paris ou *camerate* à Florence.

La deuxième partie de notre travail entend étayer l'organisation matérielle des spectacles étudiés en deuxième partie, pour souligner sur un plan moins abstrait la prise de contrôle progressive des pouvoirs princiers sur les performances musicales sacrées.

Dans un premier chapitre, nous posons la question des autorités à l'œuvre sur les musiciens ecclésiastiques de la cour, en opposant leur fidélité aux sacrements et sacramentaires catholiques à leur inclusion dans des conflits de préséance avec d'autres institutions musicales. Le développement des conflits de préséance à Paris, notamment entre la chapelle royale et le chapitre de Notre-Dame, témoigne non seulement d'un désir des monarques de contrôler directement les cérémonies musicales les plus politiques du cérémonial monarchique (par exemple le *Te Deum*), mais aussi d'une autorité nouvelle, sécularisée, s'exerçant sur des cérémonies sacrées s'apparentant de plus en plus à un spectacle musical, scénique, au profit du souverain.

Cette perspective permet ensuite, dans un deuxième chapitre, de comparer les organisations institutionnelles de Paris et de Florence. La singularité de la cour toscane repose dans la période sur sa très grande jeunesse, puisque Côme I<sup>er</sup> de Médicis n'a commencé à l'instaurer qu'à la fin des années 1530. D'où de nombreuses ambiguïtés par rapport aux institutions musicales sacrées, les Médicis étant contraints de composer avec une culture civique florentine qu'ils cherchent à récupérer plutôt qu'à lutter contre. Les Médicis se trouvent ainsi obligés d'imposer une organisation des spectacles musicaux entre l'Église, l'État et le patriciat florentin, qui contraint fortement leur maîtrise des cérémonies et spectacles musicaux dans la période. En France, les souverains héritent dans la période d'institutions anciennes, déjà réformées et développées sous François I<sup>er</sup>. Toutefois, la période est celle moins d'un bouleversement institutionnel que d'une réforme du cérémonial royal sous son versant musical, qui évolue de plus en plus vers l'instauration d'une véritable liturgie monarchique, troublant les clivages entre sacré et profane et faisant du roi une figure liturgique nouvelle, propre au premier absolutisme du XVI<sup>e</sup> siècle.

Enfin, ces processus encouragent une professionnalisation croissante des musiciens, qu'ils soient ecclésiastiques comme les chantres des chapelles ou non. Il s'agit pour les souverains et les pouvoirs séculiers de soutenir une telle professionnalisation pour mieux gouverner les musiciens et ainsi contrôler les spectacles musicaux. Cette professionnalisation octroie une autonomie nouvelle à la raison musicale, particulièrement dans le contexte aulique où elle se noue avec l'évolution de l'ethos courtisan à la Renaissance. La cour devient ainsi le lieu où les autorités sacrées s'exerçant sur la musique et sa pratique sont de plus en plus influencées et concurrencées par l'apparition de discours esthétiques nouveaux impliquant des jugements de goût, une modernisation de la « science musicale » ainsi qu'une nouvelle organisation esthétique de la musique.

Notre troisième partie interroge l'apparition dans la période d'un public du spectacle musical, distingué de l'assemblée des fidèles propres aux offices divins. Dans un premier temps, nous cherchons à questionner le possible déclin de cette assemblée des fidèles catholiques réunie par les cérémonies ecclésiastiques. À partir d'une nouvelle étude des réformes liturgiques et de leurs conséquences concrètes, apparaît en effet un bouleversement majeur dans la liturgie catholique aux lendemains du concile de Trente, en ce que l'Église interdit progressivement la participation des fidèles aux cérémonies sacrées. La réforme catholique introduit ainsi une ségrégation accrue entre les desservants et les fidèles, alors même que le désir de participation aux cérémonies du culte est croissant dans la période, comme l'illustre le succès des réformes protestantes. Du point de vue du public, le spectacle musical liturgique peut ainsi se lire à travers l'opposition entre participation et représentation. Les rois de France mettent corollairement en œuvre un spectacle musical sacré qui profite de l'évolution des cérémonies liturgiques catholiques. Le règne d'Henri III, multipliant les fondations musicales pieuses et dévotionnelles, caractérise cette tentative d'impliquer le public au spectacle entre autres musical d'une monarchie sacralisée. Sous Henri IV, ce processus triomphe à travers la revendication d'une messe d'origine monarchique, la messe de Charlemagne, qui permet à la royauté de revendiquer une émancipation plus achevée des sacramentaires ecclésiastiques traditionnels.

Le deuxième chapitre de cette partie entend montrer que le public du spectacle musical est l'objet d'une véritable institution par les pouvoirs souverains, par le biais de règlements et d'une organisation disciplinaire qui définit le public par ses devoirs et un certain ordre comportemental à observer devant les spectacles musicaux. Dans cette perspective, les spectacles musicaux ne sont plus seulement des représentations symboliques de la concorde mise en œuvre par la monarchie, mais bien des actes politiques qui cherchent, instaurant le public du spectacle, à créer la concorde par le biais spectaculaire : l'ordre du public rejoint ainsi l'ordre public, tous deux dépendant de l'autorité et de la politique princière. Il s'agit d'évaluer sur le moyen terme la réussite ou l'échec de cette stratégie, en posant la question de la postérité de ces règlements et de cet ordre spectaculaire, de moins en moins apparent dans la période à mesure qu'un discours scientifique et esthétique se structure à la cour autour de la musique.

Enfin, la période est celle du développement du divertissement de cour, à Paris comme à Florence. En confrontant les pensées mystiques (notamment celles de Benoît de Canfeld, Barbe Acarie et Bérulle), l'organisation des divertissements profanes de cour et la portée politique des discours musicaux à la cour, nous souhaitons souligner le fait que les divertissements musicaux de cour n'ont, tout compte fait, été l'objet que de très rares

condamnations par les catholiques intransigeants à partir des années 1580. Par le biais de la réforme catholique et de la mystique du tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, nous faisons l'hypothèse que la pensée catholique, ecclésiastique comme dévote, renonce à restaurer son magistère cérémonielle et musicale entamée notamment par la société de cour, en promouvant l'idée de réforme intérieure. La culture musicale de cour n'apparaît ainsi que marginalement contestée par l'Église ou les dévots, qui laissent ainsi au spectacle musical courtisan toute latitude pour revendiquer une orthodoxie religieuse au moment même où la cour s'affranchit toujours plus des sacramentaires catholiques. Dans ce cadre, l'harmonie du prince peut se penser moins sous l'angle de la représentation musicale d'un programme politique que sous celui, inédit, d'un exercice du pouvoir politique par le moyen du spectacle musical.

