



HAL
open science

Pour une analyse historique des spectacles à Rome (1644-1740). Éléments de réflexion

Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez, Élodie Oriol

► To cite this version:

Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez, Élodie Oriol. Pour une analyse historique des spectacles à Rome (1644-1740). Éléments de réflexion: Introduction. Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740), Publications de l'École française de Rome, pp.3-45, 2021, Publications de l'École française de Rome Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740), 10.4000/books.efr.16597 . hal-03466474

HAL Id: hal-03466474

<https://hal.science/hal-03466474>

Submitted on 5 Dec 2021

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.

Publications de l'École française de Rome

**Spectacles et performances artistiques à Rome
(1644-1740)** | Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez,
Élodie Oriol

Introduction

**Pour une analyse historique des spectacles à Rome
(1644-1740). Éléments de réflexion / Spunti di
riflessione per un'analisi storica degli spettacoli a
Roma (1644-1740)**



Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez et Élodie Oriol

p. 3-45

Texte intégral

La configuration singulière de Rome

- 1 Au XVII^e et au XVIII^e siècle, la ville de Rome présentait un visage très particulier dans l'espace européen : centre de l'Église catholique, avec, à son sommet, un Souverain Pontife qui exerçait un pouvoir à la fois temporel et spirituel¹, elle était également la capitale des États pontificaux tout en étant une cité dont les propriétés foncières, la vie politique, l'économie et les rapports sociaux étaient depuis longtemps dominés par une vingtaine de grandes familles². La noblesse romaine était constituée des vieilles familles féodales installées à Rome, tels les Orsini et les Colonna, qui jouaient un rôle à la cour pontificale, mais aussi des familles qui devaient leur position à un titre pontifical, de prince ou de duc, acquis à partir de la fin du XVI^e siècle, ou à la présence d'un cardinal parmi leurs membres, et enfin de la noblesse urbaine ou « civique », moins ouverte à la pratique du mécénat mais qui représentait une portion importante de la noblesse romaine³. Les historiens des arts à Rome, en particulier ceux qui se sont intéressés aux spectacles, ont surtout concentré leurs recherches sur le rôle des artistes à la cour pontificale et dans des institutions comme les églises ou les théâtres publics. Pourtant les événements théâtraux, musicaux et chorégraphiques qu'organisaient les familles aristocratiques dans leurs palais urbains et dans leurs villas de villégiature étaient loin d'être marginaux dans la vie culturelle romaine de l'époque. Ils occupaient tout au contraire une place décisive dans l'agenda social de ces familles et servaient à marquer ouvertement leur



positionnement politique.

- 2 La présente étude porte sur un moment spécifique de l'histoire des spectacles à Rome, quand le monde des arts vivants n'était pas encore dominé par les formes institutionnalisées du spectacle ou du concert, qu'il s'agît des théâtres, des opéras ou des sociétés de concert. L'analyse ne prend pas en compte le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644), qui a déjà fait l'objet d'études nombreuses du point de vue des arts du spectacle⁴. Elle débute en 1644, lors de l'avènement d'Innocent X, pape issu de la famille des Pamphilj. Le premier XVII^e siècle avait vu la montée en puissance de familles nouvelles, lesquelles devaient l'origine ou le développement de leur fortune au népotisme⁵. Notre étude débute dans le contexte du « petit népotisme », terme qui désigne la façon dont le souverain pontife profitait de sa fonction pour favoriser ses parents en leur conférant des revenus par le biais de charges, de privilèges et d'honneurs, par opposition au « grand népotisme » des papes de la Renaissance, lesquels n'hésitaient pas à attribuer à leurs parents de véritables fiefs par aliénation du patrimoine de Saint-Pierre.
- 3 Suite aux excès du pontificat d'Urbain VIII Barberini, Innocent XI Odescalchi (1676-1689), favorable à la branche rigoriste du clergé, les *zelanti*, engagea des réformes qui conduisirent le souverain pontife et sa famille à abandonner le népotisme et le faste mondain. Ainsi le pape s'opposa à ce que son neveu, don Livio Odescalchi, fût créé cardinal⁶. Le 22 juin 1692, une bulle promulguée par Innocent XII Pignatelli (1691-1700), qui interdisait au pontife d'enrichir ses proches, venait mettre un terme au népotisme institutionnalisé. Malgré cette césure, il fallut attendre plusieurs décennies pour que l'interdiction fût vraiment suivie d'effets. Ce ne fut qu'en 1740, avec la mort du cardinal mécène Pietro Ottoboni, petit-neveu d'Alexandre VIII Ottoboni (1689-1691), que se termina l'époque du népotisme



et des grandes familles papales, une époque que l'on a pu qualifier de « lungo Seicento »⁷.

4 La période que nous considérons se termine en 1740, à l'avènement de Benoît XIV Lambertini, à un moment où l'on constate que Rome n'est plus le lieu où se résolvait les conflits internationaux. Après les décennies tumultueuses marquées par la politique agressive de Louis XIV⁸, puis par la guerre de succession d'Espagne (1701-1714)⁹, le pape avait cessé de jouer un rôle politique sur la scène européenne. Dans sa grande majorité, l'historiographie consacrée à la vie artistique à Rome a voulu voir, elle aussi, dans les premières décennies du XVIII^e siècle une période de déclin – le départ de Händel (1708), la mort de Pasquini (1710) et celle de Corelli (1713) auraient notamment entraîné une décadence sur le plan musical¹⁰. Pourtant le mécénat continuait d'être attractif et dynamique, à travers l'action de figures telles que Benedetto Pamphilj († 1730)¹¹ ou Pietro Ottoboni¹². La présence de musiciens européens ou originaires d'autres États de la péninsule italienne attestait aussi la renommée de la cité pontificale en tant que lieu de formation¹³. L'offre musicale continuait d'être foisonnante¹⁴, notamment en matière de production d'opéras¹⁵, comme en témoignent les écrits des voyageurs de l'époque, qu'ils viennent du reste de la péninsule italienne ou d'autres régions d'Europe.

5 Notre enquête bénéficie d'un climat historiographique très stimulant : depuis les années 1980, les travaux consacrés aux noblesses italiennes ont adjoint à l'histoire des comportements économiques et des choix politiques la prise en compte des pratiques sociales, étudiées dans une perspective qui confine à l'anthropologie¹⁶. Un second tournant s'est produit à la fin des années 1990 : une série d'études, envisageant la pluralité des institutions et des patronages qui animaient la ville, proposaient une vision dynamique de la cité et insistaient sur le polycentrisme culturel qui y prévalait, lequel empêchait le contrôle unique



de l'autorité pontificale et offrait des espaces de liberté et de création¹⁷. Ainsi que le résume Jean Boutier, « les cours cardinalices, les innombrables collèges et couvents ou les palais aristocratiques » transformèrent progressivement « une ville présentée comme un lieu de contrôle et de stérilisation intellectuelle en un espace d'expérimentation et d'innovation, au point de devenir, dans le second XVII^e siècle, une des capitales européennes de la science »¹⁸.

6 Ainsi l'aristocratie se trouvait placée au cœur de la vie artistique et intellectuelle, ce qui faisait d'elle une protagoniste essentielle du polycentrisme culturel romain. Dans cette configuration¹⁹, les cours respectives des grandes familles²⁰, que personne, à notre connaissance, n'a encore tenté de comparer entre elles, constituaient de véritables foyers artistiques, ce qui entraînait une circulation des artistes comme des œuvres²¹, et elles s'inscrivaient dans une constellation complexe, où chaque entité devait tenir compte des autres.

Une dynamique de compétition

7 Envisager de manière séparée le mécénat des familles aristocratiques romaines, alors que le mécénat individuel ne prenait son sens que dans le rapport qu'il entretenait avec celui des autres familles, serait une erreur de méthode. Les liens qui unissaient ces familles étaient multiples, qu'il s'agît de liens matrimoniaux, d'amitié ou d'affaires, lesquels venaient resserrer les relations, ou de rapports d'inimitié forte – on se souviendra des propos peu amènes de Maria Mancini dans ses *Mémoires* lorsqu'elle évoque l'aristocratie romaine « où la dissimulation et la haine entre familles règnent plus souverainement qu'à pas une autre cour »²². Des dissensions pouvaient aussi surgir au sein d'une même fratrie²³, ou d'une génération à l'autre²⁴. Chaque fois que l'on accueillait un membre étranger, le plus souvent par l'intermédiaire d'une union matrimoniale, le réseau de



relations sociales s'élargissait et parfois se modifiait. Ce monde, traversé par des alliances et des conflits, sur le plan personnel comme sur le plan politique, s'appuyait sur des dynamiques curiales, dont les confrontations entre groupes concurrentiels, forment, sans contredit, l'un des principaux ressorts²⁵. Il favorisait le développement d'un esprit de compétition, voire d'opposition, mais parfois aussi d'imitation et de collaboration lorsque les familles étaient alliées. Il fallait un événement au moins aussi important que la libération de Vienne assiégée par les Ottomans en 1683 pour déclencher un flot unanime de célébrations, à Rome comme dans l'Europe entière²⁶.

- 8 Une rapide consultation des catalogues de sources liées aux spectacles suffit à démontrer l'importance que ces spectacles occupaient dans la vie culturelle des familles, qu'il s'agît d'opéras, de pastorales, de cantates, de sérénades, de comédies d'improvisation, de comédies régulières, de spectacles de marionnettes ou encore de prouesses d'acrobates²⁷. De toute évidence, au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, une véritable passion pour le théâtre s'était emparée des élites romaines, une passion dont Cesare Molinari attribue l'origine à l'autorisation demandée à Alexandre VII Chigi (pape de 1655 à 1667) par Christine de Suède, à son arrivée à Rome, pour que puissent être données des représentations toute l'année, y compris en dehors du carnaval²⁸.
- 9 Aux initiatives des représentants des grandes familles nobles et des cardinaux s'ajoutaient celles des ambassadeurs des différentes nations européennes, dont l'arrivée à Rome avait été généralement préparée avec beaucoup de soin et qui, une fois sur place, se conformaient aux pratiques de représentation locales imprégnées d'une même culture vocale, musicale et narrative²⁹. Le cosmopolitisme qui régnait dans la ville explique ainsi le rôle important que purent y jouer le théâtre français et le théâtre espagnol : chez



les Colonna, pro-espagnols, on représentait des comédies dans la langue de Cervantès³⁰, tandis que chez les Orsini, de tradition francophile, on appréciait des comédies dans la langue de Molière³¹. Deux figures singulières méritent aussi d'être ici mentionnées : la reine Christine de Suède et Marie-Casimire de Pologne, toutes deux exilées à Rome et conscientes du rôle essentiel que pouvaient jouer les spectacles dans un univers où la dimension symbolique occupait une telle place³². Tout ce qui comptait à Rome devait entrer dans la ronde et organiser des réjouissances à un moment ou à un autre, au point qu'il est possible d'identifier un cérémonial précis des réjouissances qu'organisait la noblesse locale dans ses palais³³ : à l'arrivée des carrosses qui s'avançaient en procession, provoquant un véritable ballet de voitures que pouvait admirer le peuple massé sur les bas-côtés, succédait l'entrée des invités, qui gravissaient les marches du grand escalier des palais, éclairé pour l'occasion par des torches tenues par les laquais, avant de pénétrer dans le grand salon. Quel que fût le spectacle qui avait été préparé, il était ponctué d'entractes durant lesquels on distribuait rafraîchissements, sorbets et fruits confits³⁴. L'événement que constituait le spectacle jouait un rôle public et social dans la mesure où il intégrait la création dans un rituel collectif.

- 10 Les fêtes et les spectacles qui se déroulaient dans les propriétés de l'aristocratie romaine à Rome et aux alentours reposaient sur une dialectique de l'étalage et du secret : tout comme les grandes familles princières françaises à la même époque³⁵, ces familles réunissaient une assemblée triée sur le volet, des *happy few* qui, seuls, pouvaient accéder au spectacle, mais, dans le même temps, elles faisaient savoir que l'événement allait avoir lieu ou qu'il venait de se dérouler. Concernant les divertissements organisés dans les lieux de villégiature³⁶ – les remparts de la ville ne constituaient pas une barrière pour la société de cour, qui



étendait ses pratiques aux fiefs qu'elle possédait –, le phénomène était encore accentué par la distance.

- 11 Au prix d'une débauche prodigieuse de moyens matériels et financiers, les familles aristocratiques rivalisaient pour monter des spectacles toujours nouveaux³⁷. La contrainte qu'il y avait à trouver sans cesse du neuf entraînait l'engagement d'artistes et d'artisans nombreux, qui finissaient par se spécialiser et créer ainsi un véritable marché du spectacle. Ces épisodes mondains étaient en lien avec des événements dynastiques ou des circonstances importantes au sein des familles, comme une naissance, un mariage, un décès, ou tout simplement l'acquisition d'un nouveau titre. Il ne s'agissait pas de dépenser *d'avantage* que ses pairs, mais d'être celui qui dépensait *le plus*. C'est dans cette recherche du superlatif, au-delà de toute comparaison possible, que résidait la magnificence aristocratique, portée au plus haut degré. Ainsi que le récapitulent Joanna Norman, Elaine Tierney et Nigel Llewellyn : aux yeux des commanditaires,

loin d'être un pur divertissement, le théâtre était un lieu de contrôle absolu, un espace sévèrement ordonné pour la réalisation d'une œuvre d'art totale, dans laquelle l'ensemble des éléments étaient soigneusement employés pour engager l'assistance à participer à des événements-spectacles hautement politisés, au service de buts réels de politique culturelle et de diplomatie. Dans un monde où les alliances politiques ne cessaient de se faire et de se défaire, le théâtre offrait aux élites dirigeantes un moyen d'affirmer leur identité propre et de construire leur image face au monde extérieur et pour la postérité, à travers les événements théâtraux eux-mêmes ainsi que par le souvenir et la transmission que permettait l'imprimerie³⁸.

- 12 Les objectifs de ces spectacles, où les nobles n'hésitaient pas à s'impliquer eux-mêmes – que l'on songe par exemple aux nombreux livrets qu'écrivirent un Giulio Rospigliosi, un Flavio Orsini ou un Pietro Ottoboni –, étaient donc



multiples : outre la recherche de divertissement, on poursuivait des buts politiques et diplomatiques, on affirmait ou réaffirmait les éléments-clefs de l'identité familiale³⁹ et on participait à la construction de la mémoire du lignage, avec un souhait très marqué de passer à la postérité, ces logiques diverses pouvant naturellement s'additionner⁴⁰. Par-delà le plaisir et le délassément qu'ils pouvaient engendrer, ces spectacles étaient des actes vitaux. Comme ils étaient profondément imbriqués dans les productions et les modes de divertissement, ceux qui les promouvaient détenaient la capacité de modeler le réel et d'imposer un ordre socio-politique par le biais d'engagements esthétiques. Grâce à eux la solidarité du groupe au sein duquel était produit le spectacle se trouvait confortée, tandis que la légitimité des gouvernants de ce groupe se voyait confirmée. L'exercice était toutefois périlleux puisque, dans le jeu des factions, la dynamique des paris sur l'avenir politique occupait une grande place.

- 13 Le succès que connaissait, à l'époque, la métaphore de Rome comme « grand théâtre du monde »⁴¹, où chacun serait tenu de jouer son rôle, ne doit pas être source de confusion pour notre étude⁴² : notre perspective concerne strictement les arts du spectacle, lesquels, pour reprendre la définition commode que propose Olivier Spina, recouvrent toute production artistique supposant une mise en scène préalablement organisée par des acteurs sociaux, économiques ou politiques, cette mise en scène s'adressant simultanément à un groupe d'individus⁴³. En conséquence ces arts englobent tout aussi bien une représentation théâtrale, une mise en scène d'opéra, l'interprétation d'une cantate, que des numéros d'acrobates – nous excluons en revanche de notre terrain d'enquête les messes, les joutes sportives, les cérémonies... Quoique les arts soient traditionnellement étudiés de manière séparée, il faut bien avoir conscience que la co-existence du théâtre, de la



musique et de la danse, qui atteste un mécénat extrêmement diversifié, caractérisait l'univers culturel de la plupart des grandes familles romaines.

L'inflation du nombre de spectacles : une conséquence de la baisse d'influence politique ?

- 14 Au travers de ces événements proprement *spectaculaires*, qui paraissaient dépasser les forces de la nature et réaliser de véritables prouesses techniques, qui cherchait-on à éblouir ? Assurément les membres des autres familles, la curie romaine et, plus largement, les autres nations représentées au sein de la cour pontificale. Habitée par un sentiment partagé d'admiration mêlé de surprise, l'assistance était sidérée, éblouie, au sens propre, par la débauche de lumière qui nimbait ces spectacles⁴⁴. On peut légitimement s'interroger sur les origines de cet engouement pour les spectacles. Durant la guerre de Trente Ans, l'influence politique et militaire de Rome avait lentement diminué au profit de la France et de l'Espagne, une évolution que la paix de Westphalie en 1648, puis celle des Pyrénées en 1659 avaient entérinée. Pendant les décennies suivantes les grandes familles cherchèrent à maintenir leur prépondérance sur le plan culturel: palais et villas de villégiature, mais aussi *casini* et *vigne* – autant d'espaces symboliques en perpétuelle construction – servirent de terrain d'expérimentation pour des spectacles magnifiques, qui attiraient l'attention de toute l'Europe, au point que l'on a pu traiter l'Urbs de « capitale européenne de la performance »⁴⁵. En organisant des spectacles, les grandes familles exerçaient un rôle social et, ce faisant, en retiraient un certain pouvoir, qui venait renforcer leur position locale et régionale⁴⁶. Dans cette opération politique indispensable à leur affirmation, le passé des familles se trouvait exalté et, en quelque sorte, consolidé dans le présent. Ainsi que le



rappelle Peter Burke, ces spectacles agissaient comme une « compensation symbolique pour la perte de pouvoir politique et militaire »⁴⁷. Les nobles prenaient acte du déclin de la culture héroïque et guerrière qui avait marqué les générations précédentes et étaient à la recherche de moyens nouveaux pour affirmer leur identité – d'où les innombrables mascarades, tournois et jeux d'armes dont était friande l'aristocratie romaine, qui y voyait une façon de redonner vie aux idéaux chevaleresques par la mise en scène de comportements martiaux stylisés⁴⁸.

- 15 Que le théâtre ait pris cette importance au sein des pratiques aristocratiques de l'époque ne doit pas surprendre. Exercice inscrit dans le continuum des pratiques sociales, il offrait un moment de rassemblement, qui permettait que s'établisse une connivence entre les êtres en présence⁴⁹. On relira avec profit dans cette perspective l'article « Spectacle » du chevalier de Jaucourt (1704-1779), qui parut dans la première édition de l'*Encyclopédie*, en 1751. Pour lui, les spectacles sont des « représentations publiques imaginées pour amuser, pour plaire, pour toucher, pour émouvoir, pour tenir l'âme occupée, agitée et quelquefois déchirée ». Après avoir rappelé que l'homme est né spectateur et avoir mis l'accent sur la vue comme sens privilégié, Jaucourt distinguait deux sortes de spectacles : ceux qui montrent la force du corps et la souplesse des membres, et ceux où l'on voit les ressources du génie et les ressorts des passions. La deuxième catégorie qui, dans son esprit, correspondait à des spectacles d'imitation, *lie les citoyens par la compassion et l'humanité*. Considérer les spectacles qui marquaient les pratiques de sociabilité de l'aristocratie romaine comme des instruments de médiation, au service d'un art de la paix, ouvre de nouvelles perspectives⁵⁰.

Une histoire des spectacles en pointillé



- 16 Comment comprendre que Rome, malgré toute la richesse de

la production spectaculaire que nous venons de mentionner, n'ait pas bénéficié, à l'époque, d'une image de capitale musicale et théâtrale ? « Roma capitale invisibile del teatro del Seicento », pour reprendre le titre évocateur d'un dossier de Roberto Ciancarelli⁵¹... Plusieurs raisons peuvent être avancées pour comprendre la ténacité de ce déficit d'image. Dans le domaine musical, la réputation dont jouissait le répertoire sacré romain éclipsa manifestement tout le reste de la production⁵². L'histoire des spectacles à Rome a pâti en outre du manque de continuité dynastique et des politiques toujours changeantes en matière de spectacle, chaque pape offrant un apport artistique et musical très différent de celui de ses prédécesseurs. Il suffit d'évoquer conjointement Innocent XI Odescalchi (1676-1689), qu'Ademollo qualifiait d'« Attila des théâtres romains »,⁵³ et Alexandre VIII Ottoboni (1689-1691) qui lui succéda – c'est en effet sous le règne de ce dernier que reprirent spectacles et concerts, et que l'on assista à la réouverture du Tordinona en 1690, avec la représentation de la *Statira* d'Alessandro Scarlatti, puis de *Colombo ovvero l'India scoperta* de Bernardo Pasquini, deux œuvres composées sur des livrets de Pietro Ottoboni⁵⁴.

- 17 Le fait que le pape ne puisse être le commanditaire d'un lieu dévoué aux divertissements profanes cantonnait donc la représentation des opéras aux salles de spectacle privées. À cause de la défiance du pouvoir religieux, les premiers théâtres publics, le Tordinona, le Capranica ou l'Alibert – toutes salles qui ont aujourd'hui disparu –, ouvrirent fort tard, par comparaison avec le reste de la péninsule et ils ne pouvaient rivaliser avec les grandes salles européennes de l'époque. Il fallut attendre 1732 et les débuts du théâtre Argentina, financé par le duc Giuseppe Sforza Cesarini, pour que Rome se dotât réellement d'une salle qui pût soutenir la comparaison par exemple avec le théâtre des Grimani à San Giovanni Grisostomo à Venise ou avec le théâtre San Bartolomeo de Naples, qui bénéficia d'une saison théâtrale



fixe jusqu'à sa destruction en 1737, lors de la construction du San Carlo⁵⁵. Mais les théâtres proliférèrent au sein des palais, d'abord au palais Barberini, puis au palais Pamphilj, au palais Colonna, au palais Orsini, à celui de la Cancelleria (Ottoboni)... Il reste très difficile de déterminer les périodes exactes d'ouverture des théâtres à Rome au XVIII^e siècle. Il fallut d'ailleurs attendre le cours du XVIII^e siècle pour que le contrôle sur le calendrier des spectacles s'assouplisse⁵⁶.

- 18 Le fait que, sur les scènes publiques, les rôles féminins aient été tenus par des hommes, explique aussi pour une bonne part les jugements sévères que les voyageurs portaient sur le théâtre et la musique de Rome. Les propos acerbes du baron de Pöllnitz à l'égard du théâtre Alibert, le seul pourtant à trouver grâce à ses yeux, sont bien connus :

Les Femmes sont des Hommes travestis, par le scrupule, si j'ose le dire, ridicule qu'on a ici de ne point vouloir que les Femmes paroissent sur les Théâtres : *cela fait que l'Opéra de Rome est toujours fort inférieur aux autres Opéra d'Italie*. Il n'y a peut-être rien de plus ridicule que de voir de ces demi-Hommes faire les Femmes ; ils n'ont ni air ni grace : cependant on les applaudit ici, comme les meilleures Actrices le sont ailleurs⁵⁷.

- 19 Pour la danse, l'illusion provoquée par les interprètes masculins était des plus incertaines. Dans le cadre du théâtre parlé, la plupart des voyageurs peinait encore davantage à souscrire au travestissement, car les voix mâles ne pouvaient faire illusion, à la différence de celle des castrats dans l'opéra. Il n'y a guère que Goethe qui, dans son essai *Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt*, semble avoir apprécié le phénomène, probablement parce qu'il y voyait la poursuite de l'usage des anciens Romains⁵⁸.


- 20 À partir de la fin du XVI^e siècle, une coutume, manifestement motivée par les impératifs moraux de la religion catholique et appelée à perdurer jusqu'à la fin du



XVIII^e siècle, s'était mise en place à Rome, selon laquelle on évitait que les femmes ne montent sur scène⁵⁹. Cette coutume caractérisait-elle aussi les spectacles montés dans les *sale maestre* des palais ou dans les villas de villégiature de l'aristocratie romaine⁶⁰ ? Apparemment ce n'était pas le cas, ainsi que l'affirme sans détour Giulia De Dominicis : « dans les théâtres privés il était permis aux femmes de réciter comme de chanter publiquement au clavecin ou, pour le dire de manière moderne, dans l'orchestre »⁶¹. Toutefois, dans les années 1670, les libertés que prit Christine de Suède et, à sa suite, d'autres personnalités de la ville, eurent pour conséquence qu'Innocent XI imposa en 1675 la fermeture du théâtre Tordinona, laquelle dura jusqu'à la fin de son règne (1689). Quoique personne n'ait trouvé trace du document, le pape, en 1676, aurait ensuite exigé que les femmes ne montent plus sur scène, ce qui fait dire à Live Hov, que, dans le contexte général d'interdiction des spectacles publics, cette proscription devait concerner aussi les théâtres privés des familles nobles⁶².

- 21 Un épisode permet toutefois de proposer une vision plus nuancée des choses : au mois de janvier 1685, la duchesse de Bracciano avait demandé au pape l'autorisation de monter, au palais Orsini, situé au sud de la place Navone, une comédie en français, qui devait être jouée par ses demoiselles. Il s'agissait du *Tartuffe* de Molière. Voici ce que nous apprennent les *avvisi* de l'époque :

La duchesse de Bracciano ayant demandé l'autorisation au pape de faire jouer par ses demoiselles, dans son palais, une comédie en langue française, sa sainteté fit la louange de sa modestie, *pas seulement pour l'autorisation qu'il n'était pas nécessaire de demander, mais en soulignant que toutes les dames de Rome devraient prendre exemple sur sa prudence*⁶³.

- 22  En louant la « prudence » de la duchesse, le pape soulignait l'aptitude de cette dernière à régler sa conduite de façon à

éviter les conséquences d'une action qui aurait pu se révéler fâcheuse sur le plan moral. Solliciter l'autorisation n'était donc pas une obligation, mais cet acte prévoyant permettait de se prémunir vis-à-vis de situations malencontreuses. En 1685 les demoiselles de la duchesse de Bracciano purent jouer le *Tartuffe* de Molière dans l'appartement de leur maîtresse de manière tout à fait licite.

- 23 Quoi qu'il en soit, le fait qu'une très grande partie de la production de spectacles et de concerts à Rome se soit déroulée à l'écart, dans le cadre préservé des demeures de l'aristocratie, explique, au moins pour une part, que leur importance ait été occultée et que leur histoire reste encore largement à écrire.

Des approches disciplinaires distinctes

- 24 Le domaine de recherche le plus proche de la perspective adoptée dans le présent ouvrage est assurément celui qui concerne le mécénat musical et qui regroupe des initiatives dans plusieurs champs disciplinaires. Nous mentionnerons ici celles qui se sont révélées déterminantes pour lancer notre réflexion, en gardant à l'esprit que chaque discipline suit une tradition historiographique spécifique, qui pose des questionnements et se fixe des objectifs qui lui sont propres. Les résultats issus de ces divers courants de réflexion ont été accueillis de manière inégale par les musicologues⁶⁴.

Études sur la musique

- 25 Parmi les recherches sur le mécénat à Rome à l'époque moderne, celles qui concernent plus spécifiquement l'art musical offrent un panorama complexe. Les histoires de la musique rédigées au XVII^e et du XVIII^e siècle ont identifié la musique à Rome au style de Palestrina⁶⁵ et ont associé la ville à l'image d'un centre de formation pour les chanteurs⁶⁶. Une telle vision contribua à forger la représentation de la musique à Rome comme instrument de la Contre-Réforme,



au sein de laquelle se développèrent une activité éditoriale intense de musique liturgique et profane⁶⁷ ainsi qu'un véritable culte d'une part pour la musique instrumentale, avec Frescobaldi et Corelli en tête, et d'autre part pour les genres sacrés et dévotionnels comme les laudes, les madrigaux spirituels ou encore l'oratorio, un genre lié à la figure de Saint Philippe Neri. La Rome du début du XVIII^e siècle aurait cédé le pas devant Venise et Naples, qui apparaissaient alors comme des centres de production musicale visiblement plus actifs. Sa vie musicale aurait été moins riche et moins dynamique que celle du siècle précédent⁶⁸. Telle est du moins l'image qui, pendant longtemps, a dominé l'historiographie⁶⁹.

26 De manière plus nuancée, des études récentes ont souligné, quant à elles, la recomposition que subit le paysage musical au cours du XVIII^e siècle⁷⁰. Le développement de formes musicales nouvelles, tels que les *opere buffe* ou les *intermezzi comici*, aurait contribué à redéfinir la réputation de Rome, où la musique sacrée, qui constituait l'un des fondements de la tradition musicale de la ville, n'était désormais plus l'unique élément d'attractivité de la cité dans le domaine musical. En parallèle, l'activité des théâtres ouverts au public prit progressivement de l'ampleur⁷¹. La tolérance sensiblement plus grande que manifesta l'autorité pontificale vis-à-vis de l'activité théâtrale romaine au cours du XVIII^e siècle « permet aux théâtres d'atteindre la stabilité et une continuité au niveau de leurs activités et, à la ville, de devenir un centre important de production et de "consommation" d'opéras »⁷².

27 Outre le fait qu'elles ont attiré l'attention sur l'opéra, ces études modifièrent également la perspective en mettant en lumière combien le mécénat musical, malgré la disparition de mécènes prestigieux tels que les cardinaux Pietro Ottoboni ou Benedetto Pamphilj, resta vigoureux dans la seconde moitié du XVIII^e siècle⁷³. À Rome, les musiciens



cherchaient toujours à obtenir la protection des familles aristocratiques influentes et à se faire engager par ces dernières, de manière ponctuelle ou définitive.

Études théâtrales

28 La vision de Rome qu'offrait l'historiographie musicale traditionnelle ne correspondait toutefois pas à l'image que proposaient d'autres disciplines, telle l'histoire du théâtre que développa, à la fin du XIX^e siècle, Alessandro Ademollo, un historien d'origine florentine, à partir de documents d'archives qui ne sont pas uniquement conservés à Rome. Pour les musicologues actuels, son ouvrage, publié en 1888, fait toujours référence. Plus récemment, Roberto Ciancarelli, dans son ouvrage *Sistemi teatrali nel Seicento*, offrait une image beaucoup plus nuancée de Rome :

À Rome, à la fin du XVI^e siècle, dans un contexte profondément marqué par la Contre-Réforme, se profilent une transformation radicale du système de la commande artistique et une refonte du projet relatif au spectacle : la cour papale est contrainte d'abandonner sa politique traditionnelle de centralisation du spectacle et de céder la primauté du patronage de la fête. C'est précisément ce renoncement, visible dans la restructuration de la zone du Belvédère voulue par Sixte V, qui annonce un nouveau système d'organisation : derrière le patrimoine théâtral dispersé de la Rome de Sixte V se cachent la figure du pontife et sa stratégie de refonte éclairée et de réglementation du spectacle, désormais proche du scénario du "Grand Théâtre du monde" caractéristique de la Rome baroque⁷⁴.

29 Dans les années 1990, les contributions de spécialistes d'études théâtrales comme Silvia Carandini et Elena Tamburini, pour le XVII^e siècle, et Roberto Tessari, pour le XVIII^e siècle⁷⁵, sont venues enrichir considérablement l'histoire du théâtre italien à l'époque moderne. Pour la ville de Rome, certaines études ont été conduites, de manière transversale, sur plusieurs théâtres⁷⁶, tandis que d'autres



concernent les institutions considérées individuellement : l'Alibert⁷⁷, le Capranica⁷⁸, le Tordinona⁷⁹ et, pour la fin de la période qui nous intéresse, l'Argentina⁸⁰. Les rares visions d'ensemble, comme celle que présente le récent ouvrage d'Elsa Rizzi et de Simonetta Zanzottera, *Teatri di Roma* (2016), sont précieuses pour les études en arts du spectacle. Si les musicologues ont prolongé ces recherches⁸¹, leur propos ne portait pas spécifiquement sur la question de la musique à Rome : ils se sont intéressés à des compositeurs ou à des chanteurs tels qu'Alessandro Stradella⁸², Alessandro Scarlatti⁸³ ou encore Farinelli⁸⁴. Quant aux propositions fortes qui ont été avancées par des spécialistes d'études théâtrales – on peut penser au titulaire de la première chaire d'Histoire des arts du spectacle en Italie, Ludovico Zorzi, qui a parlé par exemple de « crise du mélodrame » à propos de l'Académie de l'Arcadie –, ce sont surtout les historiens de l'architecture qui s'y sont jusqu'à présent intéressés⁸⁵.

Études sur la danse

- 30 Dans le domaine des études chorégraphiques, si quelques travaux fondateurs ont déjà labouré le terrain et proposé de nombreuses pistes d'investigation⁸⁶, la recherche historique sur la danse à Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles n'en est toujours qu'à ses débuts. La très grande difficulté de l'entreprise réside dans l'absence de sources proprement chorégraphiques, ce qui a poussé récemment les chercheurs à aller chercher les informations soit dans l'histoire sociale des interprètes⁸⁷, soit dans l'histoire de la musique⁸⁸. Intitulé *Danza e coreografia nella Roma aristocratica tra Sei e Settecento. Tecniche e stili coreografici attraverso la documentazione del Seminario Romano e degli archivi familiari*⁸⁹, le doctorat que réalise actuellement Gloria Giordano devrait donc contribuer à combler une véritable lacune de la recherche.



Évolution dans la recherche sur la musique et prise en compte du mécénat

- 31 En 2012, Arnaldo Morelli a montré comment les recherches conduites entre 1940 et 1980 sur la musique sacrée à Rome se fondaient sur des « catégories historiques préétablies », sans qu'elles prennent en compte « Rome même, dans sa réalité politique et sociale spécifique », ce qui a pu conduire à une vision déformée et partielle de l'histoire musicale de la ville⁹⁰. Une telle vision, dont A. Morelli regrette la persistance, a longtemps opposé progrès musical et conservatisme, à savoir l'opéra d'un côté et la musique sacrée de l'autre. Elle accorde la primauté à la fonction religieuse de la ville de Rome, en omettant de la considérer aussi « comme le siège politique de la plus importante cour italienne de l'État moderne »⁹¹.
- 32 En fait, après la seconde guerre mondiale et jusque dans les années 1980, ce furent la mise en cause du concept d'« école »⁹² et les travaux de chercheurs sensibles à l'interdisciplinarité et attentifs notamment aux apports de l'histoire de l'art et des études théâtrales, qui conduisirent aux contributions musicologiques les plus décisives⁹³. On s'écarta alors de l'étude de la musique sacrée pour étudier, d'une manière très neuve, les opéras commandités par les Barberini : la production musicale était désormais envisagée dans le contexte de la consolidation d'un opéra « panitalien »⁹⁴ et de la dramaturgie musicale. La partition n'était plus la seule source exploitable ; les documents d'archives occupaient le centre de la scène – des documents tellement nombreux qu'ils découragèrent les premières tentatives d'établissement d'une chronologie de l'opéra à Rome⁹⁵. L'examen des productions de la famille Barberini dans les années 1630, proposé par Lorenzo Bianconi et Thomas Walker, remonte à 1976, mais leur article ne fut publié qu'en 1984. Ces deux auteurs mettaient sur le même plan des documents comptables, les *giustificazioni*, et les



sources habituellement utilisées pour l'histoire de la musique, tels que partitions et livrets. Ils citaient également les travaux d'historiens de l'art, en premier lieu Francis Haskell, aux côtés de ceux des musicologues et des spécialistes d'études théâtrales. Le recours aux documents d'archives pour l'étude des productions musicales entraîna un déplacement des centres d'intérêt et permit, entre autres, de mesurer le rôle du public, envisagé comme un élément actif à prendre en considération. Cette orientation se distinguait nettement de la perspective biographique d'Hans Joachim Marx, le spécialiste allemand de Händel, quoiqu'il ait lui aussi utilisé, de manière pionnière, le même type de sources, en particulier les *giustificazioni*⁹⁶. De nos jours, le mécénat des Barberini continue de susciter l'intérêt des chercheurs, que l'on songe aux travaux de Daolmi (2004, 2006) ou à la récente thèse de doctorat d'Aldo Roma (2016, cf. Roma 2020).

- 33 Dans les années 1980 et 1990 les musicologues prirent en considération les recherches d'Haskell (1963) sur le mécénat artistique à Rome. Mais, plus encore que les théories de l'historien d'art, ce fut l'ouvrage que Lina Montalto (1955) consacra au cardinal Pamphilj, grand mécène en matière de musique, qui fut déterminant. Il fallut attendre encore quelque trente années pour que soit publiée la monographie de F. Hammond sur les Barberini (1994), c'est-à-dire l'étude la plus proche des théories développées par Haskell. Cet ouvrage se faisait l'écho des nombreuses discussions sur le mécénat qui s'étaient développées dans le monde anglo-saxon au cours des années 1980. En 1987, Howard Mayer Brown, qui s'inspirait lui aussi de la méthodologie de Haskell, avait repris les critiques de Joseph Kerman sur les ouvrages de Iain Fenlon (1980-1982) et de Lewis Lockwood (1984) à propos de Mantoue et Ferrare. Évoquant la « croix des études sur le patronage » (*crux of patronage studies*), il soulignait la difficulté – mais aussi l'intérêt – qu'il y a à



« démontrer la relation entre une pièce (ou un genre) en particulier et la société qui l'a fait naître »⁹⁷.

34 Par sa connaissance fine et précise des sources d'archives, F. Haskell se distinguait des historiens d'art de l'époque, surtout tournés vers la critique des œuvres. Au lieu de présenter le mécène comme un héros ou, dans une perspective toute romantique, de le considérer lui-même comme un artiste, Haskell mettait plutôt l'accent sur le *milieu* artistique. Ce positionnement inspira certainement les recherches musicologiques qui suivirent, comme celles de Jean Lionnet, dont on reparlera plus avant. Haskell a malheureusement arrêté son étude avec les années 1680, laissant de fait un vide chronologique jusqu'au début de la tradition métastasienne dans les années 1720, un vide aujourd'hui comblé, mais en partie seulement, par les historiens de l'art spécialistes de la diplomatie culturelle (Fernández-Santos 2010, 2014, Anselmi 2014), du libertinage (Frascarelli 2016a et 2016b), mais aussi du marché de l'art, sur lequel nous reviendrons. Cette lacune contribue à expliquer la difficulté qu'il y a à périodiser l'histoire du mécénat musical romain, lequel s'épanouit encore à la fin du XVII^e siècle grâce au pontificat d'Alexandre VIII Ottoboni. Le choix d'Haskell de conclure son étude entre 1677 et 1690 est lié à l'histoire du collectionnisme. Ce fut dans ces années-là en effet que l'on assista à un transfert : le rôle du collectionneur d'art, capable d'unir richesse, intelligence et goût de manière à influencer le développement des arts, commença à être tenu par le critique d'art, et non plus par des mécènes, comme cela avait été le cas sous Urbain VIII⁹⁸. Au même moment naissait l'Académie de l'Arcadie, avec son programme de rénovation élaboré en réaction au goût hispanisant, centré essentiellement sur la littérature.

35 Après les ouvrages publiés dans les années 1980 sur le mécénat à Mantoue (Fenlon 1980) et Ferrare (Lockwood



1984), on se serait attendu à ce que fût lancée une entreprise similaire pour Rome, qui aurait repris notamment les thèses d'Haskell – seul l'ouvrage de Hammond devait relever, en partie, le défi. En fait ce furent les idées de Claudio Annibaldi, étrangères à toute vision idéaliste des relations entre le prince et l'artiste, qui prévalurent. Ainsi que l'explique A. Morelli (2012, p. 9-10), C. Annibaldi établit une distinction entre le mécénat institutionnel ou conventionnel, et le mécénat humaniste, capable de symboliser « le statut du commanditaire à partir de sa sensibilité artistique »⁹⁹. Bien qu'il ne se limite pas au cas de la Rome baroque, C. Annibaldi a repris et élargi les réflexions développées dans plusieurs contributions sur le mécénat à Rome, qui portaient sur la fonction de la musique dans des académies comme l'Arcadie¹⁰⁰, ou dans des familles aristocratiques comme les Borghèse¹⁰¹.

36 Au sein de ce panorama, il faut souligner les premières contributions de Jean Lionnet, un chercheur français qui s'est penché sur le mécénat de cardinaux-neveux comme Flavio Chigi (1980) et Scipione Borghèse (1993). Intéressé autant par la musique sacrée que par la musique produite dans un cadre privé, et sans doute marqué par le travail de description méthodique des manuscrits musicaux du fonds Chigi de la Bibliothèque Apostolique Vaticane qu'il réalisait pour le RISM, J. Lionnet entreprit une recherche de longue haleine dans les archives. Les résultats de son enquête très éclectique inspirèrent plusieurs générations de chercheurs et de musiciens¹⁰².

37 À la fin des années 1990, John Walter Hill, dans la monographie qu'il consacra à Alessandro Peretti Damasceni (1571-1623), cardinal de Montalto et petit-neveu du pape Sixte V (1997), proposa, quant à lui, un modèle alternatif dans lequel il développait une théorie fondée sur l'existence de cercles concentriques autour de la figure du mécène, tous connectés les uns avec les autres et qui regroupaient des



relations d'ordre personnel et des relations plus officielles. Ce modèle est à la base de l'étude du couple que formaient Lorenzo Onofrio Colonna et Maria Mancini, réalisée par Valeria De Lucca (2009 et 2020) : le cas des Colonna et l'intérêt que ces derniers manifestèrent pour l'opéra vénitien, conduisirent V. De Lucca à affiner le modèle de Hill en distinguant notamment le *patronage of music* du *patronage of theatre* : le concept de *patronage* romain tel que Hill l'avait développé se révélait inadapté aux dynamiques de production du théâtre public d'opéra, qui ne pouvaient se réduire à un rapport bilatéral entre un protecteur et un musicien. On notera que les comptes rendus des travaux respectifs de Hammond et de Hill considèrent le fait d'envisager le mécène de manière isolée comme une erreur de méthode. Dans son analyse de l'ouvrage de Hammond, Noel O'Regan, reprenant certaines thèses d'Annibaldi, a rappelé l'importance d'une vision d'ensemble (le *Roman context*) pour comprendre le caractère exceptionnel ou non du mécénat des Barberini dans le domaine de la musique religieuse¹⁰³.

- 38 Les spécialistes de Händel ont donné une impulsion vigoureuse à l'étude du mécénat musical à Rome au début du XVIII^e siècle. Cet intérêt porté à un seul musicien a amené à négliger la question, plus ample, de la périodisation, et, de nouveau, freiné la construction d'une vision d'ensemble. Le développement de l'historiographie sur Händel est assez complexe : aux études d'Emilia Zanetti (1960) qui, la première, identifia le rôle-clef joué par le cardinal Médicis¹⁰⁴, un mécène florentin, dans l'insertion de Händel à Rome, succédèrent les travaux de Reinhard Strohm (1974), ceux de Hans Joachim Marx (1983), puis ceux, décisifs, d'Ursula Kirkendale (1964, 2003, volume de synthèse en 2017), jusqu'au volume de Nino Pirrotta et d'Agostino Ziino (1987), aux colloques organisés en 2007 pour fêter le tricentenaire du séjour de Händel à Rome (Gialdroni 2009, Ehrmann-



Herfort – Schnettger 2010) et aux contributions plus récentes de Saverio Franchi (2012) et de Juliane Riepe (2013). Les chercheurs se sont également intéressés à d'autres compositeurs particulièrement actifs à Rome à la même période que Händel, tels P. A. Locatelli¹⁰⁵, B. Pasquini (Morelli 2016) et A. Scarlatti¹⁰⁶. Pasquini comme Scarlatti furent deux exceptions notoires à la règle qui voulait « qu'en contexte curial le musicien professionnel fût considéré au même niveau que les cuisiniers ou les échantons »¹⁰⁷. Tout aussi remarquable fut le cas de Corelli, davantage étudié par les spécialistes de la musique du XVIII^e siècle que par ceux du XVII^e siècle¹⁰⁸. D'autres grandes figures du monde musical de l'époque ont retenu l'attention, qu'il s'agisse du cardinal Ottoboni, dont le mécénat a généré une documentation exceptionnelle – qui vient seulement de faire l'objet d'une thèse de doctorat rédigée par Teresa Chirico¹⁰⁹ –, de Christine de Suède, de Marie-Casimire de Pologne ou encore des prétendants au trône des Stuarts¹¹⁰.

- 39 En dehors du genre de l'opéra, le cas de Rome a suscité peu d'études transversales¹¹¹. De toute évidence, le fait de conduire l'analyse en fonction des différents genres musicaux constitue un obstacle réel à toute vision d'ensemble. L'historiographie continue de considérer sphère sacrée et sphère profane comme deux catégories distinctes. C'est ce qu'indiquait d'ailleurs le bilan historiographique sur la musique à Rome réalisé brillamment par A. Morelli en 2012, lequel, tout en précisant que l'ensemble de ces études ne concernait la musique à Rome que de manière partielle, prenait en compte la recherche biographique sur des compositeurs spécifiques et celle sur les genres musicaux comme l'opéra, l'oratorio et le *concerto grosso*, envisagés « en dehors de la sphère sacrée »¹¹². Pourtant, les avancées ne manquent pas. La distinction qu'établit F. Piperno entre sonates « in stile da chiesa » et sonates « in stile da camera »¹¹³, ou le concept d'« oratorio di palazzo » proposé



par A. Morelli¹¹⁴, visent à dépasser des catégories historiographiques qui remontent aux origines de la tradition académique de la *Musikwissenschaft*. De la même manière, la tentative d'un Noel O'Regan qui souhaitait établir une carte générale des charges et des emplois des musiciens présents dans toutes les institutions romaines, attire l'attention des chercheurs sur les différentes facettes d'un monde musical composé autant des métiers du théâtre d'opéra que de ceux qui relevaient du cadre domestique¹¹⁵. On retrouve une pareille perspective dans des recherches qui observent un découpage chronologique plus proche du nôtre, telles les études d'histoire sociale de la musique de Giancarlo Rostirolla (1994, 1996) et d'Élodie Oriol (2014), ainsi que celles d'organologie de Patrizio Barbieri (1989, 2006) ou de Renato Meucci (1994).

L'apport des archives

- 40 L'intérêt que la musicologie internationale porta au mécénat à partir des années 1980 eut pour effet de placer les sources d'archives au centre de la recherche sur la musique à Rome. L'ouvrage *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, publié en 1994 (la même année que le volume de Frederick Hammond), mais regroupant des contributions qui avaient été discutées lors d'un colloque international en juin 1992, constitue un moment crucial dans l'historiographie. Il suffit de lire les propos introductifs de Nino Pirrotta (p. 1-4) pour comprendre le tournant méthodologique qu'a entraîné cette rencontre et situer l'origine des recherches remarquables que le musicologue lança à partir des archives romaines et qu'il dirigea depuis les États-Unis¹¹⁶. Un ouvrage tout aussi fondamental, fondé sur une longue recherche d'archives, était paru quelques années plus tôt : il s'agit de celui que Gloria Staffieri a consacré aux informations de nature musicale que conservent les *Avvisi Marescotti*. Cette étude repose sur une enquête comparable à celle qu'Arnaldo



Morelli a conduit sur le *Diario* de Carlo Cartari¹¹⁷. C'est également entre 1990 et 1994 que Claudio Sartori publia son catalogue des livrets d'opéra imprimés, un projet qui toutefois remontait à un premier travail conduit dans le cadre du Répertoire International des Sources Musicales (RISM), dont Sartori, à la création en 1952, avait été l'un des directeurs. Le RISM fut aussi à l'origine de l'*Istituto di Bibliografia Musicale di Roma* (IBIMUS), créé dans les années 1970¹¹⁸ afin de conduire un travail de repérage et d'inventaire des sources, fondamental pour la recherche, et qui, à l'heure actuelle, n'est pas encore terminé. Parmi les entreprises de catalogage de sources utiles pour la recherche en arts du spectacle, on signalera le catalogue des archives des *Scuole Pie* de San Pantaleo qu'Enrico Careri a réalisé en 1987, ainsi que celui des manuscrits musicaux du fonds Barberini de la Bibliothèque Apostolique Vaticane que Lowell Lindgren et Margaret Murata ont achevé en 2018.

41 En réaction probable contre les thèses d'Haskell, le concept de *patronage* est quasi absent du volume collectif publié par Peter Gillgren et Marten Snickare, *Performativity and Performance in Baroque Rome* (2012)¹¹⁹. Le souhait d'examiner les relations entre performance et performativité à travers divers points de vue et dans des domaines aussi variés que l'architecture, les Beaux-Arts, la musique, le théâtre et la danse s'est révélé assurément fécond. Toutefois la volonté de ne pas définir les termes du débat, que les instigateurs de l'ouvrage affichent d'emblée, fait que le lecteur peine à comprendre comment les définitions diverses adoptées par les uns et par les autres peuvent entrer en dialogue¹²⁰.

42 La même année parurent les résultats du projet *Musici*¹²¹, qui s'était proposé d'étudier les musiciens européens venus à Venise, à Rome et à Naples entre 1650 et 1750 du point de vue des échanges culturels et de l'identité des nations. L'équipe, qui souhaitait confronter plusieurs traditions



historiographiques, rassemblait des chercheurs allemands, français, italiens et espagnols. En s'appuyant sur une étude de la circulation de la musique et des musiciens, des réseaux diplomatiques et des liens inter-personnels, et en recourant à des concepts tels que ceux de transfert culturel et d'histoire croisée¹²², le projet fut à l'avant-garde du renouveau des études sur le mécénat en Italie entre XVII^e et XVIII^e siècle¹²³. Plus récemment, l'intérêt que les musicologues ont porté aux études de *performance practice*¹²⁴ a permis de développer, au sein des études sur Rome, un discours interdisciplinaire attentif aux lieux d'exécution de la musique¹²⁵. De la même façon l'accent mis sur les transferts culturels a enrichi la grille de lecture de nouveaux questionnements¹²⁶. Ce faisant, la musicologie et d'autres disciplines, en particulier l'histoire de l'art¹²⁷, se sont trouvés des points de convergence solides à travers l'approche économique et les analyses du marché de l'art¹²⁸. Les études fondées sur des méthodes plus traditionnelles, liées à une approche philologique et documentaire¹²⁹, se sont poursuivies : le mécénat des grands personnages¹³⁰ a été envisagé à partir de concepts nouveaux, tel celui de mécénat collectif¹³¹ ; des thématiques totalement neuves pour la Rome de l'époque, tel le mécénat féminin¹³², ou encore une approche qui tienne compte du milieu, et non plus seulement du mécène ou du grand artiste¹³³, ont été développées. Concernant les genres musicaux, quoique l'étude sur la sérénade fasse toujours partie des objets de recherche¹³⁴, c'est surtout à la cantate que les musicologues ont consacré leurs efforts, suscitant la création de catalogues en ligne actualisés¹³⁵ et la publication d'études critiques des partitions des compositeurs, particulièrement actifs à Rome, qui permirent au genre de s'épanouir au milieu du XVII^e siècle¹³⁶.



Performance et événement-spectacle : une proposition méthodologique


43 Le corpus de manifestations artistiques que nous étudions dans cet ouvrage englobe des personnes et des collectivités, des lieux (qui sont des cadres privilégiés, mais qui ne sont pas forcément des théâtres *bâtis*), des objets (utilisés pendant la manifestation artistique et ensuite, au cours du processus de mémorialisation de l'événement), des gestes et des mouvements, des œuvres théâtrales, musicales et chorégraphiques, un laps de temps et un système d'interactions spécifiques qui reposait sur un jeu de co-présence d'acteurs et de spectateurs, dans l'espace et dans le temps, et donc de co-production d'un événement. De toute évidence, le concept de performance dont il va être question maintenant est un outil efficace pour tenir compte de tous ces éléments et observer de façon historicisée et pratique le processus spectaculaire.

Une histoire du terme « performance » et de son utilisation en sciences humaines : quelques jalons

44 La définition que le *Dictionnaire de l'Académie française* offre du terme « performance » fournit un bon point de départ¹³⁷ :

Performance, nom féminin, XIX^e siècle, emprunté, par l'intermédiaire de l'anglais *performance*, 'résultat d'un cheval de course', de l'ancien français *performance*, 'accomplissement, exécution', lui-même dérivé du latin *performare*, 'former entièrement'.

45 Cette définition contient les deux sens principaux que le mot recouvre : la performance, dans son sens étymologique, désigne « ce qui donne forme à », donc par extension, l'exécution, la mise en œuvre, l'accomplissement. Comme le résume Giovanni Lista, « le terme *performance* désigne ainsi une action qui se déroule à l'intérieur d'une forme »¹³⁸. Cette signification se prolonge dans un deuxième sens, celui d'exploit, quand la mise en œuvre est réussie.

46  En italien, il n'existe pas d'équivalent au terme français de

« performance »¹³⁹. On parle d'*esecuzione*, d'*interpretazione* ou encore de *rappresentazione*. Pour désigner la réussite sportive ou l'exploit, on recourt au terme de *prestazione* ou, plus communément, au mot anglais *performance*.

47 Le terme anglais de « performance », qui, outre le sens d'accomplissement et d'exécution d'un acte, désigne aussi un événement artistique, a été adopté dans d'autres langues sous l'effet de « l'internationalisation de la recherche académique »¹⁴⁰. De ce sens dérive celui qui prévaut aujourd'hui dans le domaine de l'art contemporain, où la performance désigne un « événement artistique associant diverses formes d'expression et dont le déroulement en présence d'un public constitue l'œuvre elle-même »¹⁴¹. Il s'agit là de la performance des performeurs (comédiens, danseurs, chanteurs, récitants, plasticiens...), laquelle, poussée à l'extrême, a donné lieu au mouvement de plasticiens qui, dans les années 1960, prirent la décision de rompre avec l'art comme système de représentation – donc de supprimer la mimésis –, une des figures-phares de ce mouvement étant l'artiste serbe Marina Abramović, qui décide de n'être plus que celle qui se montre : elle n'est que Marina Abramović¹⁴².

48 Dans le domaine des sciences humaines, le terme de « performance » est utilisé depuis environ soixante-dix ans, dans des directions très différentes dont voici quelques exemples¹⁴³. Il a d'abord acquis un sens dans le domaine linguistique, sous l'impulsion d'une conférence donnée en 1955 à Harvard par John Langshaw Austin et publiée sous le titre de *How to do things with words* (1962), un ouvrage traduit en français, de manière assez libre, par *Quand dire, c'est faire* (1970) et, littéralement, en italien, par *Come fare cose con le parole* (1987). Certains énoncés, dits performatifs, sont des paroles efficaces, qui équivalent à des actes. Le sacrement du mariage, « Je vous déclare mari et femme », constitue un exemple bien connu de la



performativité du langage. La performativité recouvre donc l'enjeu de la performance, c'est-à-dire ce qu'elle accomplit. En 1956 le sociologue Erving Goffman fonda, quant à lui, l'ensemble de son modèle de comportement social sur la métaphore du théâtre¹⁴⁴ : il avait tenté d'analyser les interactions quotidiennes à partir des notions d'« acteur », de « scène », de « rôle » ou encore de « coulisse », propres à la représentation théâtrale. Dans les années 1970, suite à la rencontre de Victor Turner, un anthropologue spécialisé dans les rituels africains¹⁴⁵, Richard Schechner, un spécialiste d'études théâtrales, également praticien, entamait une recherche de longue haleine sur les liens entre théâtre et rituel, et finissait par englober dans son étude toutes les « activités performatives de l'homme »¹⁴⁶, c'est-à-dire tous les comportements sociaux organisés : théâtre, rituel, jeux, sports..., contribuant ainsi à ce que l'on a nommé le « tournant performatif »¹⁴⁷. À la manière d'un rituel, chaque performance est une action qui transforme l'identité sociale, culturelle, voire politique, de celui qui y participe, qu'il soit regardé ou qu'il regarde. L'étudier, c'est donc s'intéresser au moment de la représentation, mais également à la transformation qu'il suppose. Pour notre analyse, nous retiendrons la distinction très utile que R. Schechner établit entre, d'une part, le fait d'exister pour un corps ou pour une chose (*being*) et l'activité de ce corps ou de cette chose (*doing*), et, d'autre part le fait que cette activité soit consciente et organisée (*showing doing*)¹⁴⁸. La performance désigne le faire, mais aussi le fait de montrer que l'on fait.

La performance : une notion qui libère un espace interprétatif

- 49 Unique et non réitérable par définition¹⁴⁹, la performance appartient au régime de l'éphémère, que l'on active le sens étymologique du terme, « qui ne dure qu'un jour », ou son sens élargi de « ce qui est momentané ». Parce que les



représentations des spectacles du passé ne sont plus accessibles à l'observation directe, qu'elles ont irrémédiablement disparu dans le moment de leur exécution et que les sources anciennes ne nous fournissent qu'un témoignage très parcellaire, devrions-nous pour autant renoncer à écrire leur histoire ? Cette difficulté, propre à tout historien, est accrue dans le cas des arts du spectacle, mais aussi des Beaux-Arts, parce que tous ces arts recouvrent des formes plurielles d'expérience. Ils comportent également une dimension esthétique, qui engage notre perception d'aujourd'hui et qui rend la démarche historique particulièrement risquée.

50 On pourra aussi nous objecter que la notion de performance, apparue au cours du XIX^e siècle, n'est pas un concept qu'utilisait la société de l'époque baroque. Pour autant, pouvions-nous nous en dispenser ? La notion en fait libère un espace interprétatif où peuvent s'articuler notre approche documentaire, nos perspectives d'analyse et le récit historique que nous souhaitons proposer. Recourir à ce concept analytique et dynamique, susceptible d'engendrer de nouveaux questionnements et donc de produire de nouvelles connaissances sur les arts du spectacle à Rome, nous est apparu en quelque sorte comme un principe méthodologique de précaution, qui est, à plusieurs titres, opératoire pour notre recherche et qui permet d'éviter certains écueils. Au lieu de considérer un produit : le spectacle, nous nous proposons de concentrer notre attention sur l'analyse d'un processus, lequel englobe autant le processus de production que la dimension esthétique. Au lieu de nous intéresser seulement aux acteurs, nous portons notre attention sur toutes les personnes ayant participé à l'événement, qu'il s'agisse des regardants ou des regardés. Au lieu de travailler sur une mise en scène, nous nous intéressons à une production.



Les conditions sociales et matérielles des spectacles

- 51 Pour être interprétées correctement, les performances artistiques que nous étudions nécessitent d'être envisagées dans le cadre des modalités historiquement déterminées au sein desquelles elles adviennent¹⁵⁰. Ainsi que le rappelait déjà Georg Simmel, tout dispositif de spectacle est une forme historiquement située¹⁵¹. En omettant de considérer le contexte social dans lequel advenaient nos événements-spectacles, le cadre de la concurrence à l'intérieur de la ville ou la forme que prenaient les relations économiques et monétaires entre les individus, on risquerait de manquer le ou les sens de la mise en œuvre de ces dispositifs et, finalement, de « n'examiner que des formes de spectacles désactivées »¹⁵². Les théâtres de Rome ou les lieux de spectacle dispersés dans la campagne romaine, dans les villas de villégiature et les principaux *feodi* des familles aristocratiques n'étaient pas seulement un cadre, ou un décor, mais un ensemble de données matérielles et sociales qui infléchissaient la nature de la performance et qui méritent, aujourd'hui, d'être envisagées en tant que telles si l'on veut préserver toute la complexité – ce que Ian Hodder nomme *entanglement*¹⁵³ – des manifestations artistiques¹⁵⁴.
- 52 Pour prendre un exemple emprunté à une aire géographique différente, songeons à la représentation de la comédie-ballet de Molière, *La Princesse d'Élide*, le 8 mai 1664 dans les jardins du château de Versailles, qui n'était alors qu'un palais en construction, à l'occasion de la première grande fête donnée par Louis XIV : les somptueuses réjouissances des *Plaisirs de l'île enchantée*. Pour saisir les enjeux de la pièce, il est capital de la situer dans la globalité de l'événement, en rappelant la succession des divertissements, du carrousel au feu d'artifice, de la course de bague au ballet, des collations à la loterie, en passant bien entendu par le théâtre et la musique. La pièce n'était finalement qu'un des moments de la fête et elle prenait sens dans le processus global destiné à



illustrer la célébration du jeune roi qui prenait le pouvoir. « Fête de la dépense »¹⁵⁵, pour reprendre l'expression de Roger Chartier à propos de *Georges Dandin*, une autre comédie-ballet de Molière : les grandes dépenses qu'avait nécessitées l'enchaînement des régals pouvaient être interprétées elles-mêmes comme une véritable performance¹⁵⁶.

Au-delà de l'œuvre, par-delà la scène

- 53 Utiliser la performance comme outil méthodologique permet de ne pas restreindre l'analyse à celle de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un texte ou d'une partition, même si, comme le faisait remarquer Ferdinando Taviani, ces textes sont « ce qui a davantage subsisté »¹⁵⁷ : si les résidus de spectacle que sont les livrets et les partitions ont eu *la chance*, du fait des pratiques de conservation, d'être mieux préservés que les costumes, les objets scéniques, ou encore les canevas ou les rôles (« parti scannate »), cela ne signifie pas qu'ils ont plus de *valeur*. Envisager les spectacles sous l'angle de la performance permet de prendre en considération tout ce qui échappe à l'attention si on réfléchit uniquement sur le texte ou sur la partition : son, acoustique, effets spéciaux¹⁵⁸, odeur, température, gestes..., mais aussi intentions des personnes et environnement des choses¹⁵⁹. On est ainsi en mesure de traiter l'hétérogène et le disparate, ce qui se révèle particulièrement utile dans notre situation, où nous devons faire de l'histoire à partir de documents parfois très lacunaires.
- 54 Cet outil qu'est la performance permet aussi d'éviter de penser que la scène est au centre. Elle implique la prise en compte de la réception par l'assistance, c'est-à-dire par les personnes effectivement présentes. À l'époque, la scène n'est pas forcément le lieu le plus éclairé du théâtre, ni le seul point de convergence des regards : on vient aussi pour être vu, voire entendu¹⁶⁰. Nulle surprise dans ce contexte à ce que



les *avvisi* romains se fassent aussi fréquemment l'écho des conflits qui pouvaient éclater entre les spectateurs, davantage que de ce qui se déroulait réellement sur la scène¹⁶¹.

55 Envisagée comme une création collective, la performance invite à prendre en compte *tous* les acteurs impliqués dans l'événement artistique : acteurs, auteurs, praticiens, assistance, c'est-à-dire des corps, des voix, des mouvements et des gestes formant un ensemble complexe¹⁶². Allant à l'encontre de l'opposition mécanique classique entre émetteurs et récepteurs, elle permet d'éviter de réduire les spectateurs à de simples récepteurs passifs. L'ordonnateur de l'événement spectaculaire, qu'il s'agisse du *corago*¹⁶³ ou du commanditaire ou, en termes modernes, du metteur en scène ou du producteur, affirme qu'il crée un événement¹⁶⁴ ; ce faisant, il place ses invités dans l'état de récepteurs actifs, ce qui signifie, dans le contexte romain de l'époque, que ces derniers vont certes prendre du plaisir, mais aussi qu'ils vont juger de la qualité, de la grandeur et de la magnificence de l'événement. Ils participent en réalité à la construction du sens de l'événement¹⁶⁵. Si les spectateurs reçoivent et jugent, ils deviennent partie prenante de la création. Le fait théâtral est alors saisi en tant que relation : le spectacle devient co-production entre un auditoire et des performeurs, il possède une dimension performative intrinsèque¹⁶⁶. Ainsi que le résumait P. Gillgren et M. Snickare, « c'est la situation théâtrale, comme un tout, qui est au centre de l'attention, pas le texte dramatique »¹⁶⁷.

56 Cette réflexion engage à réfléchir aux diverses modalités d'attention¹⁶⁸. C'est pourquoi, au terme de « public » qui, à l'époque, n'a pas son sens actuel¹⁶⁹, ou à celui d'« audience », qui ne renvoyait qu'à l'assemblée de ceux qui écoutent, nous préférons celui d'« assistance », que le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) définit comme une « compagnie, assemblée en quelque lieu ». La définition du



« spectateur » que donne ce même *Dictionnaire de l'Académie* en 1694 ne fait intervenir ni le sens de la vue, ni celui de l'ouïe, ni la question de l'attention. Le spectateur est « *Celui qui est present à un spectacle, comme la comedie, l'opera, un carousel, une course de bague, &.* ». Il faut attendre la version de 1762 de ce même dictionnaire pour qu'intervienne la question de l'attention, c'est-à-dire de l'application de l'esprit à quelque chose : le spectateur se dit alors « figurément de celui qui n'agit point, qui n'a point de part dans une affaire, & *qui a seulement attention à ce qui s'y passe* »¹⁷⁰.

La mémorialisation de l'événement

57 Qu'est-ce qui transforme un spectacle en événement mémorable ? On sait que la performance s'inscrit davantage dans le temps que dans la matière¹⁷¹. La construction de la mémoire s'opère à un double niveau : d'abord dans l'esprit des personnes qui ont assisté à l'événement et qui ont pu être impressionnées, submergées par des émotions¹⁷² ; ensuite par le biais de documents, qu'il s'agisse de relations de fête ou de documents iconographiques. Selon Stéphane Van Damme, « la relation de fête est un art curial, elle médiatise la cérémonie urbaine, elle fait travailler la mémoire, et *immortalise l'éphémère* »¹⁷³. On ajoutera aussi qu'elle vise à donner un sens global à l'événement et qu'elle transforme le spectacle en matériau discursif¹⁷⁴. Quant aux images, qui sont des sources importantes pour la construction historique à cause des informations et des significations qu'elles transmettent, elles sont des instruments de fixation de l'événement, au même titre que les textes des relations de fête¹⁷⁵. Il convient donc de les étudier en tant que médiations éditoriales, reposant sur une rhétorique singulière, tout en considérant aussi le dialogue effectif que ces documents pouvaient instaurer entre émetteurs et récepteurs¹⁷⁶.



L'événement-spectacle

58 Jusqu'ici nous avons eu recours indifféremment au terme de spectacle, de divertissement, d'événement afin de désigner un corpus qui, en réalité, comprend une très grande diversité de formes et de formats scéniques. Pour désigner cette masse d'activités très variées¹⁷⁷, le concept d'« événement-spectacle », tel que l'a théorisé Guy Spielman, apparaît particulièrement pertinent. Il s'agit d'une

séquence d'actions de nature communicative, accomplies dans un temps et un lieu donnés, selon des modalités fixées à l'avance (performance), et intersubjectivement perçue comme ayant une unité par au moins un individu qui les accomplit (le performeur) et au moins un autre qui y assiste (le spectateur), chacun étant conscient de son rôle dans ce processus¹⁷⁸.

59 Ce concept permet d'échapper à la nomenclature générique sur laquelle s'appuient l'histoire de la musique (opéra, cantate, oratorio...) et l'histoire du théâtre (comédie, tragédie...)¹⁷⁹. Le choix de conduire l'analyse au travers de l'événement, et non selon une approche par genre, n'empêche pas, au niveau micro-historique, d'établir des distinctions et de définir la situation particulière de chaque spectacle¹⁸⁰. L'étude doit également prendre en compte la culture matérielle liée aux événements-spectacles (livrets, pièces de théâtre...) – il s'agit de considérer les textes qui nous sont parvenus *à la fois* comme des documents et des œuvres¹⁸¹. Ainsi que l'écrivait déjà Ferdinando Taviani en 1990, avec l'art de la formule qui lui était propre :

le spectacle-sous-forme-d'événement (ou, mieux encore, sous-forme-de-temps) et le spectacle-sous-forme-de-livre sont les deux facettes – relativement indépendantes et parallèles – d'une même culture productive¹⁸².

60 Cette distinction très éclairante invite à présent à réfléchir au type de traces que les événements-spectacles du passé ont laissées¹⁸³.



Le croisement des sources : un impératif méthodologique

- 61 Le chercheur a parfois la chance de tomber sur un témoignage d'époque qui fournit des informations sur la façon dont l'interprétation était jugée par l'assistance et sur les émotions que celle-ci pouvait ressentir. L'exemple du récit de la représentation de l'opéra de Stefano Landi, *Il Sant'Alessio*, en 1631, laissé par Jean-Jacques Bouchard, un libre-penseur français qui fut secrétaire du cardinal Francesco Barberini, est bien connu¹⁸⁴ : description du décor, évaluation de la qualité des voix et des talents scéniques des interprètes, description des réactions de l'assistance, et en particulier des cardinaux présents, émoustillés par la beauté et le talent des jeunes chanteurs, appréciation de la richesse des costumes. Un autre exemple, emprunté à notre période d'étude, est fourni par un document qu'a publié Louise Stein : le récit très personnel que fit Joseph Alfonso Guerra y Villegas, un noble espagnol de second rang qui voyagea en Italie en 1680 et 1681, de la représentation d'un opéra de Pasquini, *Il Lisimaco*. Il assista à cette représentation, en 1681 au *Teatro della Pace*, grâce à l'entremise de la duchesse de Sermoneta, Leonor de Moscoso y Sandoval, qu'il avait probablement connue alors qu'elle était dame de compagnie de la reine Marie-Anne d'Autriche à Madrid. L'*hidalgo*, qui partit à la fin du premier acte, vraisemblablement parce qu'il ne comprenait pas l'italien¹⁸⁵, fut surpris par le choix d'un sujet historique, ébloui par l'excellence des costumes, les nombreux changements de décors, l'importance de l'orchestre, qui lui sembla talentueux, ce que venaient confirmer les cris de louange de l'assistance ; il soulignait enfin l'efficacité de l'éclairage, placé aux endroits opportuns.
- 62 De tels témoignages sont toutefois des exceptions. La plupart du temps, les représentations n'ont laissé que des traces, des vestiges – Guy Spielmann parle, lui, de « scories » –, qu'il incombe au chercheur de repérer et qui peuvent servir de



point de départ à une analyse invitant aussi à un effort personnel de représentation¹⁸⁶. S'étonnera-t-on de la consommation subitement très abondante d'huile d'amande douce par les petits pages de la famille Orsini à l'automne 1682, consignée dans les livres de comptes de la famille ? On pourra y voir un indice des répétitions de danse intensives auxquelles ces jeunes gens étaient alors soumis en vue des représentations de l'opéra *L'Arsate* prévues pour le mois de février suivant. L'acquisition d'huile d'amande douce, laquelle ne relève en aucune manière du spectacle *stricto sensu*, est un élément matériel significatif, qui révèle les massages que nécessitait le surcroît d'efforts corporels auxquels les petits danseurs de la maison étaient alors soumis¹⁸⁷. Les comptes qui en font état sont des sources qui ne visent en rien à garder la mémoire des représentations de *L'Arsate*, mais, pour le chercheur, ils constituent une information précieuse qui mérite d'être interprétée : les pages étaient-ils des danseurs inexpérimentés ou, plus simplement, souffraient-ils du rythme de travail intense auquel ils étaient soumis ?

63 Il faut, on le voit, établir une distinction entre les sources qui, intentionnellement, visent à garder le souvenir d'une performance passée, par exemple une lettre ou une relation de spectacle, et celles qui attestent une performance de manière non-intentionnelle, tel un compte d'artisan qui indique le travail pour lequel celui-ci est rémunéré¹⁸⁸. Dans le premier cas il importe de garder à l'esprit que ces sources, loin de rapporter une quelconque vérité de l'événement, fournissent une vision construite a posteriori et dont il importe de déceler le soubassement¹⁸⁹.

64 Notre enquête a dû faire feu de tout bois. Adopter le point de vue de la performance conduit à croiser les sources, à éviter de les lire isolément, à systématiquement les contextualiser afin d'en proposer une interprétation plus approfondie. Une telle entreprise impliquait aussi de réfléchir au contexte de



production des documents ainsi qu'aux mécanismes de classement et de conservation qui prévalaient à l'époque. Les documents d'archives sur lesquels s'appuie notre étude sont des entités révélatrices des pratiques sociales et des dynamiques de communication au XVII^e et au XVIII^e siècle, comme les pratiques notariales et les échanges épistolaires¹⁹⁰. Si la lecture des livrets et des partitions, qui constituent les sources privilégiées de l'historiographie de la musique et des spectacles, bien évidemment s'imposait, il a fallu l'accompagner d'une enquête de longue haleine dans les archives familiales romaines, qui se sont révélées d'une richesse extraordinaire. Les sources comptables, administratives, épistolaires, voire journalistiques, qu'elles contiennent, ont été complétées lorsque c'était nécessaire et possible, par la lecture des *avvisi* et des archives notariées.

Classement et analyse des données de la performance

- 65 L'ensemble de notre enquête s'est appuyé sur un système de conservation de l'information qui, s'il ne peut « mettre en fiches » la performance, permet tout du moins de répertorier, de décrire, d'analyser et de mettre en relation les unes avec les autres les traces qu'elle a laissées¹⁹¹. La base de données relationnelle que nous avons constituée¹⁹² répertorie les données récoltées à partir de la bibliographie secondaire et surtout de l'exploration directe des archives familiales. Elle contient des transcriptions de documents d'archives, des informations sur des *realia*¹⁹³, des documents iconographiques, des personnes, des collectivités, des œuvres littéraires et musicales¹⁹⁴, des lieux et des événements, ainsi que la bibliographie afférente à chacune de ces données particulières. Tous ces éléments sont mis en relation, de manière à ce que l'on puisse retrouver aisément toutes les informations sur les événements-spectacles, pris séparément ou considérés dans une chaîne d'événements –



un macro-événement, comme un carnaval par exemple, regroupe plusieurs micro-événements –, mais aussi rassembler l'ensemble des informations disponibles pour une personne, une institution ou n'importe quel élément de la structure d'ensemble¹⁹⁵. Dans cette enquête, qui repose sur une critique systématique des sources, les sources textuelles sont mises sur le même plan que les sources comptables ou iconographiques, chaque type de source apportant un éclairage singulier sur l'événement. Notre outil informatique permet d'instaurer des séries d'événements, ce qui permet de combler en partie les lacunes de la connaissance que l'utilisation de la performance comme outil méthodologique a mises en évidence.

Le modèle spectaculaire romain

- 66 Que l'on retrouve le même type de documentation dans pratiquement toutes les archives des grandes familles de l'époque comme dans celles des institutions d'éducation qu'étaient les collèges¹⁹⁶ témoigne du fait que l'économie de la production des spectacles imposait une rationalisation de l'organisation des événements-spectacles – ce qui n'ôte rien à la diversité ni à la spécificité de ces derniers. Cette homogénéité documentaire est une invitation à considérer des chaînes d'événements-spectacles, afin de comparer les événements entre eux, de les classer, de les replacer au sein du continuum social et de saisir leur interdépendance¹⁹⁷. Un même événement-spectacle pouvait contenir des événements emboîtés, liés en conséquence par un rapport de contiguïté¹⁹⁸. On doit mesurer le processus de l'événement spectaculaire, c'est-à-dire *ce qui se construit en se déroulant*. Ces chaînes d'événements, à Rome, témoignent de la logique de concurrence qui animait les grandes familles : tout événement-spectacle instaurait, au moment de sa manifestation, une relation asymétrique entre celui qui organisait et recevait chez lui, et l'assistance conviée. Seule



l'organisation d'un événement au moins « équivalent » était susceptible de rétablir la symétrie dans l'échange.

- 67 Pour déterminer s'il existait un modèle d'organisation spectaculaire à Rome, il convient d'inscrire dans le temps long les événements-spectacles organisés par la noblesse : entre jouissance de l'instant et construction de la mémoire, ces événements, en constante interaction, prenaient sens par rapport à ceux qui les avaient précédés, mais aussi les uns par rapport aux autres¹⁹⁹. Chaque manifestation constituait un précédent pour celle qui la suivait et pouvait donc être lue à la façon d'un palimpseste. Lorsque Flavio Chigi, en 1668, organisa un banquet dans son *casino alle Quattro Fontane*, près de la *piazza del Viminale*, il se souvenait, selon toute vraisemblance, des divertissements auxquels il avait pu assister lors de sa légation à la cour de France, quatre ans plus tôt²⁰⁰. Il importe donc d'intégrer dans un cadre historique précis les événements-spectacles dont nous nous occupons, de chercher à constamment en préserver une vision d'ensemble et d'observer comment s'opéraient ajustements et adaptations.
- 68 À côté des pratiques de mécénat individuel, la période considérée voit le développement d'un mécénat collectif, qui permettait une capacité créatrice encore plus grande. Il serait très intéressant, dans le futur, de réfléchir à l'articulation entre ces deux types de pratique, en confrontant notamment le cas de Rome à celui d'autres villes de la péninsule, par exemple Florence, où le mécénat collectif trouva à s'exprimer dans des dizaines d'académies théâtrales²⁰¹, Naples, où les formes de sociabilité à travers lesquelles la noblesse manifestait son intérêt pour le théâtre et pour la musique évoluèrent singulièrement au cours du XVIII^e siècle²⁰², ou encore Venise, où le mécénat avait pris un visage différent par le biais de la direction collective des hôpitaux, un phénomène caractéristique ensuite au sein de la direction des théâtres de la Sérénissime²⁰³.



Le cahier des charges

- 69 Il est encore trop tôt pour proposer une synthèse sur la vie spectaculaire romaine et ses changements au cours du siècle qui sépare l'avènement d'Innocent X de celui de Benoît XIV. Dans une démarche exploratoire, à partir de l'étude des archives d'un nombre significatif de familles romaines et en envisageant, sous l'angle de la performance, les événements-spectacles qui sont documentés dans ces fonds, les auteurs du présent ouvrage se sont donné pour objectif de mieux cerner les événements-spectacles de la période considérée. La large gamme de configurations spectaculaires que nous avons repérées nécessitait des approches disciplinaires variées afin qu'il soit possible d'en appréhender les fonctionnements. Nous n'avons pas limité l'enquête à la question de la fabrique du spectacle, mais nous avons toujours cherché à mesurer, à partir d'une grille de questions communes, l'efficacité des événements pris en compte.
- 70 Le cahier des charges mis à la disposition des rédacteurs du présent ouvrage comprenait plusieurs volets de recommandations méthodologiques et de questions. Un premier groupe portait sur les sources de l'enquête en archives et rappelait qu'il importe de toujours distinguer soigneusement les sources qui, intentionnellement, visent à garder le souvenir d'une performance passée, de celles qui attestent une performance de manière non-intentionnelle. Textes et partitions sont à considérer comme des parties intégrantes du matériau de la performance, mais sans qu'on leur accorde nécessairement la première place dans l'étude.
- 71 Un deuxième groupe de remarques concernait les aspects sociaux et matériels de la performance : on devait s'attacher à contextualiser chaque événement-spectacle de la manière la plus fine possible, en tenant compte de la configuration spécifique de la société de cour dans laquelle il s'inscrivait, et à documenter les aspects matériels de la performance, qu'il s'agisse de sa réalisation pratique, du décor, des machines et



des exploits techniques que celles-là supposaient, des costumes ou des accessoires. Que sait-on des techniciens du spectacle de l'époque ? Dans quelle mesure ce personnel possédait-il un savoir-technique spécifique ? De quelle manière collaborait-il avec les commanditaires des manifestations ? Il fallait aussi repérer toutes les indications sur la corporéité des acteurs (voix, déplacements, gestes...).

72 Un troisième ensemble soulevait la question des interactions au sein des événements-spectacles : il convenait de localiser et de décrire les instances de production des événements-spectacles, en prenant en compte les réactions de l'assistance physiquement présente lors de leur déroulement, mais aussi celles d'un public plus large, virtuel en quelque sorte, celui qui avait eu connaissance du spectacle par l'intermédiaire des *avvisi* ou d'un compte rendu. Les réactions des spectateurs et des spectatrices étaient-elles semblables ? Il était intéressant notamment d'étudier du point de vue de la différenciation des sexes les discours de ceux qui regardent – comme, du reste, de ceux qui sont regardés. Il s'agissait aussi de réunir tous les éléments dont on dispose pour connaître les interactions qui avaient lieu entre les artistes et l'assistance.

73 Un quatrième bloc de questions touchait à la temporalité des événements considérés : en séquençant ces événements, de manière à questionner l'agencement de leurs parties ainsi que leur sens global, on pouvait s'interroger sur leur date de commencement, sur la durée, puis l'achèvement du processus. Est-il possible de déterminer l'impact qu'eurent ces événements ? Cet impact correspondait-il aux attentes de leurs organisateurs, autrement dit effets voulus et effets obtenus coïncidaient-ils ?

74 Un cinquième volet enjoignait de considérer l'espace de la performance en tant qu'espace de relations, sociales, amicales ou politiques, afin de déterminer quels étaient les enjeux des événements en matière d'identité sociale et de



pouvoir politique. Dans cette perspective il est intéressant de traquer les signes de la conscience que les commanditaires pouvaient avoir des événements, voire de leurs éventuelles interventions sur la conception même des œuvres qui étaient interprétées.

- 75 *In fine*, en repérant des séries (chronologiques, génériques, thématiques et documentaires) au sein des événements-spectacles étudiés, parvient-on à dégager des règles normatives communes, des conventions d'ordre matériel, comme l'équipement et les ressources mobilisées, et d'ordre esthétique comme la durée d'une œuvre, son genre ou encore ses modes d'exécution ? Certaines productions proposaient-elles des solutions originales ou toutes se fondaient-elles dans un moule identique, lequel dessinerait alors les contours d'un modèle spectaculaire romain ?

Notes

1. Prodi 1982.
2. Ciucci 2002.
3. Nussdorfer 1992 ; Canepari 2017 ; Visceglia 2016.
4. Voir en particulier Hammond 1994, 1998 et 2010 ; Mochi Onori – Schütze – Solinas 2007.
5. Laurain-Portemer 1973, p. 487-488.
6. Voir Tabacchi 1998.
7. Angiolini 2003.
8. Neveu 1973.
9. Sur cet épisode crucial de l'histoire européenne, voire mondiale puisque l'argent qui provenait des colonies y joua un grand rôle, voir Dickinson – Hitchcock 1996 et, plus récemment Albareda 2010 ; sur le rôle que joua le pape durant le conflit, voir Martín Marcos 2011. Voir aussi les références citées dans la n. 64.
10. Cagli 1985b, p. 19.



11. Nigito 2008.

12. Chirico 2018a.

13. Oriol 2012 et 2014.

14. Fagiolo dell'Arco 1997.

15. Piperno 1992 ; Roberti 1900-1901.

16. Boutier – Marin 1998 ; Angiolini 1998.

17. Signorotto – Visceglia 1998 ; Romano 2008.

18. Boutier 2019, p. 421.

19. Nous empruntons la notion de « configuration » à Norbert Elias, qui y voit « la figure globale toujours changeante que forment les joueurs ; elle inclut non seulement leur intellect, mais toute leur personne, les actions et les relations réciproques. [...] Cette configuration forme un ensemble de tensions » (Elias 1981, p. 157). Voir aussi Le Roy Ladurie 1976, p. 21-35 : en soulignant la fluidité qui existe à l'intérieur de la société des courtisans, l'auteur montre comment, dans la configuration de la cour, il n'y a ni acteur, ni spectateur, chacun étant les deux à la fois.

20. À côté de la cour pontificale, princes et cardinaux tenaient également une cour (Fragno 1994) – nous employons ici le terme de « cour » dans le sens que Commendone lui conférait en 1554 dans son *Discorso sopra la corte di Roma*, c'est-à-dire « la casa di un signore che abbia conveniente famiglia e ufficiali ». L'ensemble de ces cours, joint à la cour pontificale, formait la « cour romaine ».

21. Sur l'intérêt épistémologique de la notion de « foyer » pour l'étude des arts du spectacle de l'Ancien Régime, voir Goulet – Campos 2019.

22. Mancini – Mancini 1987, p. 147-148.

23. Borello 2016.

24. L'historiographie récente des choix artistiques effectués par la cour de France au XVII^e siècle met particulièrement l'accent sur la dimension générationnelle. Voir Prest – Rowlands 2016, « Introduction », p. 17.

25. Voir Boutier 2019, p. 420.



26. Voir Sommer-Mathis 2015.

27. Cairo – Quilici 1981 ; Franchi 1988 et 1997 ; Sartori 1990-1994 ; Fagiolo dell'Arco 1997.

28. Molinari 1968, p. 107.

29. Voir par exemple Berti 2012. Sur les relations entre musique et diplomatie dans l'Europe de l'Ancien Régime, voir Ahrendt – Ferraguto – Mahiet 2014.

30. Antonucci – Tedesco 2016.

31. Goulet 2015, p. 393-394.

32. Voir *infra*, n. 110.

33. Sur la notion de cérémonial, voir Visceglia – Brice 1997.

34. Ces propos s'inspirent de Barbier 2016, p. 214. Voir aussi dans le présent ouvrage la contribution de Chiara Pelliccia, "*La Clemenza d'Augusto*" (Roma, 1697). "*Performance*", *politica e patronage per l'ultima stagione secentesca del Tordinona*.

35. Goulet – Campos 2019, p. 11-13.

36. Voir Béguin 2003 : à propos des événements mondains organisés par les Condés au château de Chantilly, K. Béguin souligne le paradoxe qui existait entre la célébration de la retraite liée à la villégiature et la recherche manifeste de la publicité que l'on tentait de faire aux divertissements qui y avaient lieu, notamment par le biais des dédicaces et la commande d'éloges en vers. Dans le cas de Rome, il serait très intéressant d'étudier la circulation, au sein de la ville et au-delà, de l'information mondaine en tenant compte de la question des enjeux éthiques de la simulation et de la dissimulation. À ce sujet voir Nigro 1993.

37. Sur la nouveauté comme critère de valeur des choses, qui, par-delà les spectacles, marqua profondément la frange aisée de la société à Paris comme à Rome, suscitant une dynamique de consommation ostentatoire, une croissance économique et un changement profond dans les modes de consommation ainsi que de nouveaux comportements et de nouvelles habitudes, voir Roche 1997. Pour un exemple contemporain, on citera la lettre que le duc de Medinaceli envoya à Pompeo Azzolino le 2 août 1692 : « Ce soir a eu lieu la répétition de la sérénade de Ballarino ; *elle est de valeur, mais déjà ancienne*, car il l'a chantée à Bologne ; aussi les paroles ne sont-elles pas adaptées à la circonstance, mais on la jouera



tout de même, et Rome dira qu'il s'agit d'un souvenir de la passion du duc de Mantoue pour la Giorgina » (« Háse probado esta noche la serenata de Ballarino ; *es buena pero vieja* pues él la cantó en Bolonia con que las palabras no son al propósito pero tanto se hará y Roma dirá es un recuerdo del duque de Mantua a la Señora Ángela [Giorgina] de su pasión por ella » [Domínguez 2013a, p. 192]).

38. Norman – Tierney – Llewellyn 2009, p. 144: « Far from mere entertainment, however, the theater served as an arena of absolute control, a rigidly ordered space for the performance of a *Gesamtkunstwerk* in which these elements were carefully employed to manipulate audiences into participating in highly politicized dramatic events serving real aims of cultural politics and diplomacy. In a world of constantly shifting political alliances, the theater provided ruling élites with a means of fashioning their own identity and presenting themselves to the outside world and posterity, both through the theatrical events themselves and through their recording and transmission in print ». Voir aussi Savage 1998.

39. Il ne faudrait pas penser que, dans la société d'Ancien Régime, les rôles sociaux étaient fixés une fois pour toutes : chaque famille n'avait de cesse de conforter sa position sociale et de réaffirmer sa place dans la hiérarchie au sein de l'ordre politique de la cité. À ce sujet voir Kandare 2012.

40. Barbier 2016, p. 39.

41. Voir par exemple les propos du cardinal Bentivoglio, où il recourt à la métaphore de la scène de théâtre pour décrire la cour pontificale : « Vengo hora *alla scena generale della Corte*. Fa in essa le prime parti il Sacro Collegio de' Cardinali. Quindi segue l'ordine della Prelatura, e poi l'altre persone inferiori de' Corteggiani » (Bentivoglio 1648, p. 52, cité dans Domínguez 2019, p. 231, n. 26).

42. Sur cette question, voir l'étude de référence : Maravall 2002, p. 309-355, et en part. p. 320. Voir aussi Burke 2012, p. 17 et 21 : l'auteur rappelle que l'idée de la vie comme théâtre, et du monde comme une scène, trouve son origine dans la Grèce ancienne, et note l'augmentation, à l'époque qui nous intéresse, de l'usage de la métaphore théâtrale.

43. Voir Spina 2011, p. 96-97, et Spina 2013, p. 27. On lira avec profit la section de l'introduction de cet ouvrage intitulée « Le "spectacle", objet d'histoire » (p. 27-31).



44. Chaouche – Vialleton 2017. À ce sujet on signalera le projet de recherche que développe actuellement Sylvaine Guyot (Université de Harvard), intitulé *Les Scénographies de l'éblouissement. Théâtralités et adhésion au XVII^e siècle*. Partant du constat que les arts de la France dite « classique » cherchent tous à éblouir, c'est-à-dire à provoquer l'admiration immédiate et unanime du public, elle étudie la place que cette fonction des arts occupe dans les discours et les représentations de l'époque.

45. Gillgren – Snickare 2012, p. 5 (« performative capital of Europe »).

46. Sur la relation entre spectacles et pouvoirs à l'époque, voir Dufourcet – Mazouer – Surgers 2011.

47. Burke 2012, p. 20 (« symbolic compensation for the loss of political and military power »).

48. Carandini 1997, p. 40.

49. Biet 2013a, p. 81 n. 2 : à la suite de Foucauld, l'auteur entend le théâtre comme un « dispositif », c'est-à-dire « un lieu-lien situé dans l'hétérogénéité de la cité et qui, possiblement, permettrait de fournir un endroit réglé, cadré, pour que la cité se retrouve ».

50. Le thème de la paix occupe d'ailleurs une place très significative dans le théâtre et dans les œuvres musicales de l'époque. Voir Clarke 2011 ; Pelliccia 2018.

51. Ciancarelli 2012. Voir aussi Barbier 2016, p. 220-229.

52. Voir *infra*, § *Des approches disciplinaires distinctes*.

53. Ademollo 1888, p. 147 ; Barbier 2016, p. 225.

54. Voir la contribution de Barbara Nestola dans le présent ouvrage, *I ruoli femminili per Bartolomeo Montalcino in due opere romane di Alessandro Scarlatti. Indagine sulla relazione tra repertorio e interprete*.

55. Sur les rapports de rivalité entre Rome et Venise sur le plan musical, voir Saunders 1985, p. 272-274 et, pour les années 1720 : Strohm 1995, p. 268-269.

56. Voir De Angelis 1951, p. 35 ; Pastura Ruggiero 1994.



57. Pöllnitz 1734, p. 224.

58. Essai publié dans *Der Teutsche Merkur* en novembre 1788. Voir Goethe 1896 ; De Dominicis 1923, p. 81-82 ; Hov 2001, p. 72-75.

59. De Dominicis 1923, en particulier la section intitulée « Il divieto misogino », p. 74-82 ; Hov 2001. Giulia De Dominicis et, à sa suite, Live Hov, ont montré comment l'historiographie a mal interprété l'édit promulgué en 1588 par Sixte V, par lequel il permettait à la compagnie des *Desiosi* de donner des représentations publiques : cet édit n'interdisait pas aux femmes de monter sur scène mais visait à empêcher ces dernières d'*assister aux spectacles* de la compagnie. Nous remercions vivement Lorenzo Bianconi de nous avoir indiqué la bibliographie sur le sujet.

60. Voir, dans cet ouvrage, les contributions déjà citées de Barbara Nestola et de Chiara Pelliccia (n. 54 et 34)

61. De Dominicis 1923, p. 76: « nei teatri privati era permesso alle donne di recitare, come era anche loro permesso di cantare pubblicamente al cembalo, o, come oggi si direbbe, in orchestra ».

62. Hov 2001, p. 69. Si l'on en croit Giorgio Morelli, dans l'étude qu'il consacre à Angela Maddalena Voglia, dite la Giorgina, une chanteuse de grand talent qui défraya la chronique en particulier dans les années 1686-1688, l'interdiction émise par Innocent XI serait à mettre en relation avec l'irritation du souverain pontife lorsqu'il apprit que, parmi les prétendants de la jeune femme, figurait un membre éminent du Sacré Collège, derrière lequel il faut sans doute voir le cardinal Flavio Chigi (voir Morelli G. 1975, p. 162). La proscription d'Innocent XI serait donc postérieure d'une dizaine d'années à la date avancée par Live Hov.

63. Staffieri 1990, p. 62, n° 23 : « La duchessa di Bracciano havendo chiesta licenza al Papa di fare nel suo palazzo una comedia in lingua francese dalle sue damigelle Sua Santità fece encomio intorno la sua modestia non solo per la licenza, che non occorre dimandarla, mà che tutte le dame romane dovrebbero pigliare esempio dalla sua prudenza ».

64. Parmi les contributions les plus pertinentes pour notre propos on citera celles que les historiens modernistes ont consacrées au cérémonial, à la Guerre de Succession d'Espagne (Ferrero 1994 ; Signorotto – Visceglia 1998 ; Visceglia 2001 ; Masini 2005 ; Martín Marcos 2011) ou encore à l'histoire des relations internationales, suite à ce que l'on a appelé le *diplomatic twitch* (Reynolds 2006), lequel repose sur une prise en compte accrue du contexte et des comportements culturels. À ces études s'ajoutent celles des historiens de la pensée (Quondam 1968 e



1973 ; pour les musicologues, les recherches d'Amedeo Quondam sur Gravina sont précieuses : voir La Via 2007) et de la culture (Ago 2006 ; Gozzano 2015), dont l'approche ne se différencie pas toujours clairement de celle de l'histoire politique *tout court*, de celles des historiens d'art (depuis Haskell 1963 à Montanari 1997, en passant par Griseri 1981) et, enfin, de celles des historiens de la « fête baroque » (Boiteux 1992 ; Fagiolo dell'Arco – Carandini 1977 – 1978 ; Fagiolo – Madonna 1985). D'autres disciplines, comme les études italiennes (De Bellis 2007 ; Tatti 2003, et la nouvelle série de la revue *Atti e memorie dell'Arcadia* dirigée par Pietro Petterutti Pellegrini) et les études théâtrales (Zorzi 1985 ; Ciancarelli 2008 e 2012), ont ouvert des voies parallèles à celles de la recherche en arts du spectacle.

65. Bianconi 1991, p. 116-117. Pour une synthèse à jour de la vie et de l'œuvre de Palestrina comme « simbolo della *Roma resurgens* dopo il sacco del 1527 » et du renouvellement urbanistique, voir Della Sciucca 2018.

66. Adami 1711 ; sur le rôle d'Andrea Adami et d'Antimo Liberati sur la construction de la place de Palestrina dans l'histoire de la musique à Rome, voir Morelli A. 1991 et 2008a, p. 130-131.

67. Sur ce thème, voir Rostirolla 1985 ; Barbieri 1995 ; O'Regan 2011. Voir aussi les instruments de recherche publiés par Saverio Franchi, en collaboration avec Orietta Sartori (1994-2002, 2006).

68. Cagli 1985b, p. 19 ; Heartz 2003, p. 172.

69. Cagli 1985b, p. 19 : « Così la musica sacra, nella quale Roma ancora nel secolo precedente [il Seicento] aveva avuto largo primato, si ridurrà ben presto ad una produzione modesta e ad un livello non comparabile a quello di altre capitali della musica. Né miglior vita artistica vi sarà nel teatro musicale... Venezia e Napoli saranno gli indiscussi poli di attrazione della vita musicale del Settecento ».

70. Oriol 2014 (introduction). À ce sujet, voir également Antolini 2011.

71. Voir Sinibaldi 1991.


72. Piperno 1992, p. 42.

73. Sur le mécénat musical à la fin du XVIII^e siècle, voir notamment Antolini 2011.



74. Ciancarelli 2008, p. 19 : « A Roma, alla fine del Cinquecento, in uno

scenário profondamente segnato dalla Controriforma, si delineano i profili di una radicale trasformazione del sistema della committenza e di una rifondazione del progetto festivo: la corte pontificia è costretta ad abbandonare la propria tradizionale politica di accentramento dello spettacolo e a cedere il primato della committenza della festa. È proprio questa rinuncia, sancita da Sisto V con la ristrutturazione dell'Arena del Belvedere, a preannunciare un nuovo sistema organizzativo: dietro al disperso patrimonio teatrale della Roma sistina si cela la figura del Pontefice, la sua illuminata strategia di rifondazione e regolamentazione dello spettacolo che si consegna ormai all'imminente scenario del "Gran Teatro del Mondo" della Roma barocca ».

75. Carandini 1997 ; Tamburini 1997, 2009 et 2012 ; Tessari 1995.
76. Pastura Ruggiero 1989 e 1994.
77. Amadei 1936 ; Rava 1943 ; De Angelis 1951 ; Cerocchi 1991.
78. Cannizzo 1990.
79. Cametti 1938 ; Rotondi 1987.
80. Sinibaldi 1994 ; Rinaldi 1978.
81. Della Seta 1980 ; Antolini – Gialdroni 1996 ; Franchi 1997 : XLVII-LVIII.
82. Gianturco 1996 (sur le Tordinona).
83. Lindgren 1985 ; Strohm 1997 (sur le Capranica).
84. Corp 2005 (lequel, bien que ce ne soit pas le thème central de sa recherche, contextualise l'activité du théâtre Argentina et celle du *teatro delle Dame*).
85. Zorzi 1985 ; des concepts similaires ont en revanche été développés par les historiens de l'architecture, tel Benedetti (1997) qui parle de « sdrammatizzazione fontaniana del barocco » (p. 94), soulignant ainsi, lui aussi, l'existence d'une crise du mélodrame à l'époque de la première Arcadie. Pour une présentation des recherches de ces deux auteurs : Fernández-Santos 2010, p. 228 e 237, n. 73. Pour une analyse de la musique de Corelli à la lumière des études sur l'architecture et les transformations de Rome sous Clément XI Albani, voir Piperno 2015.
-  86. Murata 1981 ; Mori 1986 ; Sparti 1996 et 2015 ; Sardoni 1986 et 1996 ; Kuzmick Hansell 1988.

87. Oriol 2015.

88. Lombardi 1991 ; Panzanaro 2017.

89. Doctorat commencé en novembre 2018 à l'université de Tours, sous la direction d'Anne-Madeleine Goulet (CNRS), en co-direction avec Alessandro Pontremoli (Université de Turin).

90. Morelli A. 2012a, p. 1-3.

91. Morelli A. 2012a, p. 2.

92. Voir Bianconi 1991, §19, p. 183 : « il concetto stesso di scuola – che implica una trasmissione diretta di competenza da maestro ad allievo – è senz'altro valido per la pittura o, in musica, per la polifonia vocale o per il canto solistico, ma si rivela inadeguato e fuorviante di fronte a produzioni artistiche economicamente assai più complesse e basate sulla divisione del lavoro, come l'architettura o, a maggior ragione, l'opera in musica ». Sur le mythe de l'existence d'une école napolitaine, voir Degrada 1987, Fabris 2019, p. 19.

93. Lindgren 1972 ; Murata 1975 ; Bianconi – Walker 1984.

94. Bianconi – Walker 1975 ; voir aussi Bianconi 1991, p. 206 : l'auteur souligne le développement d'un « "système" opératique à l'échelle nationale ».

95. Ce n'est pas un hasard si la chronologie des « musico-dramatic performances at Rome in the Seicento » annoncée par L. Lindgren, M. Murata, L. Bianconi et T. Walker dans *Analecta musicologica*, sur la base du modèle des Weaver pour Florence (Bianconi – Walker 1984, p. 251, n. 109), ne fut jamais publiée, du fait essentiellement de l'ampleur des sources documentaires sur Rome. Il faut également noter qu'au même moment paraissait la première édition de la *Storia della musica* de la SIdiM, qui renonça, quant à elle, à utiliser les partitions.

96. Bianconi – Walker 1984, p. 220-221. Parmi les publications de Marx figurent un article sur le cardinal Ottoboni (1968), partiellement traduit en italien dans Annibaldi 1993, p. 85-107, et un autre sur le cardinal Pamphilj (1983).

97. Brown 1987, p. 10 (« demonstrating the relationship between an individual piece (or a particular genre) and the society that caused it to come into being »). Voir aussi Annibaldi 1993. Pour un résumé de la polémique, voir Annibaldi 1999 (compte rendu de Hill 1997).



98. Pour un résumé efficace des principaux arguments utilisés par Haskell afin de montrer le rôle-clef que joua pour la musique la figure du mécène dans la Rome de cette époque, voir Fernández-Santos 2014, p. 206-207.

99. Voir également la critique de Morelli sur Annibaldi (Morelli A. 2012a, p. 9-10), qui avait été déjà exposée de manière plus approfondie dans Morelli A. 1997b, p. 387-388.

100. Della Seta 1982a ; Piperno 1982.

101. Della Seta 1982b et 1983. Pour un éclairage sur le mécénat musical des Borghèse au XVII^e siècle, voir Morelli A. 2011.

102. Morelli A. 2012a, p. 4-5 ; Giron-Panel – Goulet 2012, p. XII ; Lionnet 2018.

103. Pour O'Regan (1996), la perspective comparée est fondamentale : « To be truly informative, such an anthropological approach still needs comparative indicators »; voir aussi sa conclusion – encore qu'il faille être conscient que l'auteur est ici très marqué par la distinction entre musique sacrée et musique profane: « there is a danger of seeing everything composed in Rome during the reign of a particular pope as having been patronized by him and his family, whereas much would have happened in any case, whoever occupied the papal throne » (p. 601). La critique du modèle proposé par Hill est présentée dans Annibaldi 1999.

104. Pagano 2015, p. 296.

105. Voir Dunning 1995, qui contient un long article de S. La Via sur le mécénat du cardinal Ottoboni au XVIII^e siècle.

106. Griffin 1983 ; Della Libera 2011b et 2018 ; Morelli A. 2017b.

107. Bianconi 1991, p. 96 : « Corelli, Pasquini, Scarlatti a Roma, sono l'eccezione piuttosto che la regola: una regola che in ambito cortese colloca il musicista professionista al rango dei cuochi o dei coppieri (alla tavola del principe, suonando o cantando, egli del resto assiste) [...] ».

108. Pour un renouveau documentaire sur Corelli, voir Della Libera 1995, 2015 et Domínguez 2013b.

109. Voir Chirico 2018a. Pour une bibliographie sur le mécénat d'Ottoboni, voir Chirico 2018b, p. 137, n. 2.

110. On attend aujourd'hui encore une monographie d'ensemble pour



Christine de Suède à Rome comme pour Ottoboni ; voir Morelli A. 1997b ; *Cristina di Svezia e la musica* 1998 ; Zilli 2013, et, bien que le propos soit centré sur la période suédoise, Fogelberg Rota 2018. Sur la reine de Pologne, voir les contributions de Markuszewska dans la bibliographie générale. Pour les Stuarts, en plus de Corp 2001 et Clark 2003, voir les références indiquées par Diana Blichmann dans ce volume, *Effetti scenografici e macchine spettacolari nelle "performance" pubbliche nella Roma del primo Settecento*.

111. On consultera avec intérêt la thèse de Tcharos (2002) et la monographie qui en est issue (2011), laquelle trouve un écho dans le volume très récent de Smith 2019.

112. Morelli A. 2012a, p. 6-7.

113. Piperno 2017.

114. Pour un résumé de la perspective, voir Morelli A. 2018, p. 185-186.

115. O'Regan 2006, p. 72, cité dans Morelli A. 2012a, p. 8.

116. Culley 1970 ; Lindgren 1972.

117. Morelli A. 1994.

118. Carrer – Gentili-Tedeschi 2017 ; <https://ibimus.eu/>.

119. Le terme est employé dans deux articles : Kandare 2012 et Warwick 2012.

120. Il est étrange de constater que le rapport entre les œuvres d'art étudiées et la société qui les a produites a parfois été négligé. C'est le cas par exemple de l'article de David Carrier, qui suit une perspective théorique propre au XX^e et au XXI^e siècle, ainsi que l'explique l'auteur : « I wanted to see how thinking about the Baroque as performative changed the way I saw this art » (Carrier 2012, p. 227).

121. Voir le projet ANR-DFG intitulé *Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750): musica, identità delle nazioni e scambi culturali*, dirigé par A.-M. Goulet et G. zur Nieden et financé conjointement par l'Agence Nationale de la Recherche et la Deutsche Forschungsgemeinschaft. Les principaux résultats de ce projet sont présentés dans Giron-Panel – Goulet 2012 et Goulet – Zur Nieden 2015, ainsi que dans une base de données en ligne http://www.music.eu/index.php?id=93&no_cache=1.



122. Sur la méthodologie relative aux transferts culturels, voir Espagne 2007. Sur le concept d'*histoire croisée*, voir Werner – Zimmerman 2003. Michael Werner et Bénédicte Zimmerman ont développé une approche dans laquelle les influences culturelles sont toujours réciproques : ils recommandent une étude approfondie des cadres de référence à identifier pour les transferts culturels afin d'observer les échanges dans toute leur complexité et de définir des identités nationales. Pour l'application du concept au contexte italien de l'époque qui nous intéresse, voir Andretta 2015.

123. Sur les rapports que Rome entretenait avec les autres villes et la circulation de la musique et des musiciens, voir De Lucca 2011 ; Van der Linden 2011 et Pelliccia 2016. Sur le mécénat des ambassadeurs et sur la diplomatie informelle à Rome, voir Tedesco 2007 ; Stein 2007 et 2015 ; Goulet 2012b, 2014 et 2015 ; Berti 2012 ; Domínguez 2013a, p. 57-96 et 185-216, ainsi que Fernandes 2019.

124. Bassani 2012 ; Morelli A. 2012b ; Nigito 2016. Sur le même thème, voir les contributions antérieures de Lionnet 1987 ; Spitzer 1991 ; O'Regan 1995.

125. Morelli A. 2017a ; Goulet 2018. Pour avoir le point de vue des spécialistes d'histoire théâtrale, voir également Rizzi – Zanzottera 2016.

126. Voir les analyses proposées par Franchi 2009.

127. On pense à la collaboration récente établie entre le projet Roma communis patria. *Die Nationalkirchen in Rom zwischen Mittelalter und Neuzeit* de la *Biblioteca Hertziana* (dont les publications sont accessibles ici : <https://www.biblhertz.it/de/roma-communis-patria>) et le projet *Le modèle musical des églises nationales à Rome à l'époque baroque* (2013-2015), dont le principal résultat est l'ouvrage Berti – Corswarem 2019a ; voir également Berti – Corswarem 2016.

128. Lorizzo 2010 ; Cavazzini 2018 et 2019.

129. Dubowy 2014 ; Micheletti 2015 ; Pelliccia 2015b ; Badolato 2016, 2018 ; Amendola 2017 ; Stangalino 2019.

130. Outre les recherches de Teresa Chirico sur Ottoboni, déjà mentionnées, voir Nigito 2013 ; Pelliccia 2015a ; De Lucca 2020.

131. De Lucca 2011.



132. Goulet 2012b.

133. Goulet 2017.

134. Stein 2007 ; Pelliccia 2020.

135. Voir notamment le projet Archivio della Cantata italiana, CLORI, <http://cantataitaliana.it>, malheureusement en suspens depuis quelques années. Voir également les contributions de Gialdroni et de Morelli dans Over 2016.

136. Jeanneret 2009 ; Morelli A. 2009 et 2018, p. 182 ; Giovani 2017.

137. Neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, consultable en ligne (<http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>).

138. Lista 2012, p. 92.

139. Pour une étude de la réception du concept de performance en Italie, voir la contribution d'Aldo Roma dans le présent ouvrage, *La storiografia del teatro in Italia e il concetto di "performance"*.

140. Charansonnet 2013, p. 20. On notera avec intérêt qu'en France les *performance studies*, que Christian Biet a largement contribué à introduire dans le monde académique, n'intéressent pas les seuls spécialistes d'études théâtrales, mais qu'elles ont aussi ouvert des pistes de recherche extrêmement riches pour les études médiévales.

141. Entrée « Performance » du *Dictionnaire de l'Académie française*.

142. Voir la contribution de Christine Jeanneret dans le présent ouvrage, *Performance et performativité*.

143. Voir les contributions respectives de Chr. Jeanneret et d'A. Roma déjà citées (n. 142 et n. 139).

144. Goffman 1956. Voir aussi Nizet – Rigaux 2014, section intitulée « La métaphore théâtrale », p. 19-34.

145. Voir Turner 1968 et 1969.

146. Schechner 1966.

147. Pour une réflexion sur l'importance du tournant performatif dans l'étude de l'Italie du XVII^e siècle, voir Burke 2012.

148. Schechner 2002. Voir l'édition des textes de Richard Schechner établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari sous la direction de Christian Biet (dans Schechner 2008, en particulier p. 8).



149. Fischer-Lichte 2014a.

150. Voir, dans le présent ouvrage, les contributions de Guy Spielmann, *La fête baroque, archétype du macro-événement-spectacle*, et d'Émilie Corswarem, *Musique et agentivité. De la création de nouveaux espaces dans la ville. Le cas des fêtes dynastiques de l'Espagne et de l'Empire à Rome*, et plus précisément les lignes que cette dernière consacre à la notion de « contexte performatif ».

151. Voir Pedler – Cheyronnaud 2018. Cet ouvrage, consacré à *La Forme spectacle*, cherche à « explorer les frontières de ce qui “fait spectacle” » (Pedler 2018, p. 11). C'est une perspective très différente de la nôtre, mais les réflexions liminaire (Pedler) et conclusive (Cheyronnaud) du livre sont très utiles pour notre propos.

152. Pedler 2018, p. 10.

153. Hodder 2012.

154. Voir dans le présent ouvrage la contribution de Cristina Fernandes, *Eventi-spettacolo nella cerchia di André de Melo e Castro, ambasciatore portoghese a Roma (1718-1728). Aspetti materiali, sociali e politici della “performance”* et celle de Chiara Pelliccia (déjà citée, n. 34).

155. Chartier 1994, p. 291.

156. L'entreprise de Roger Chartier, synthétisée dans son article *Georges Dandin, ou le social en représentation*, est une référence fondamentale pour notre démarche. Souhaitant proposer une « lecture historique » de *George Dandin*, Chartier a mêlé quatre pistes d'analyse. Il a travaillé sur l'écart entre le texte de la comédie et les autres textes à partir duquel celui-ci s'est construit ; sur l'écart entre les situations exploitées dans la comédie et celles du monde social dont elles s'inspirent ; sur les formes à travers lesquelles le texte est donné, et enfin sur les différentes réceptions de la comédie. « Il s'agit donc de contrôler, à partir de séries documentaires multiples et dans une durée courte, comment le texte de la comédie pouvait mobiliser chez ses spectateurs ou ses lecteurs un savoir social nourri par l'actualité et adossé aux manières de percevoir et juger les mécanismes producteurs des hiérarchies et des mobilités » (Chartier 1994, p. 283).

157. Taviani 1995, p. 24 : « ciò che più rimane ».



158. À cet égard on signalera le récent dossier thématique de la *Revue d'histoire du théâtre* (Bouhaïk-Gironès – Spina – Traversier 2018), et en

particulier le texte introductif rédigé par Mélanie Traversier (p. 5-14). Voir également Zammar 2014 et, dans le présent ouvrage, les contributions de Diana Blichmann, *Effetti scenografici e macchine spettacolari nelle "performance" pubbliche nella Roma del primo Settecento*, et de Teresa Chirico, «*Balconi dorati per i musici*». *La prassi rappresentativa dell'oratorio alla corte del cardinale Pietro Ottoboni tra il 1690 e il 1708*.

159. Pearson 2013, p. 239. Voir aussi Jacques Cheyronnaud qui envisage la performance, entendue comme une série de « pratiques scéniques organisées », « comme la matérialité et la corporéité dans l'effectuation d'une action, par exemple musicienne, dans la dynamique même des déploiements (disposition et orientation spatiale, postures, gestes, etc.) et des acheminements, par exemple vocaux, instrumentaux ("déclamer", "chanter", "jouer", etc.) de protagonistes, devant des "regardants" – observateurs et/ou contemplateurs » (Cheyronnaud 2018, p. 196 n. 4).

160. Biet 2013b.

161. Voir la contribution de Giulia Veneziano dans le présent ouvrage : *Ricostruire un teatro. Studio intorno all'"Artaserse" di Leonardo Vinci (Aliberti 1730): aspettative e messinscena di uno spettacolo per il pubblico cosmopolita romano*. Sur l'indiscipline des Romains au théâtre, voir Barbier 2016, p. 239.

162. Voir la contribution d'Huub van der Linden dans le présent ouvrage : *Arie e cantanti tra continuità e cambiamenti. Pistocchi e la stagione 1693 del Teatro Tordinona*.

163. Sur cette notion-clef, voir Corago 1983. Dans le présent ouvrage, voir la contribution déjà citée de Barbara Nestola (n. 54), dans laquelle Ottoboni apparaît comme un véritable *corago*.

164. Goffman 1956 et 1972.

165. Voir la troisième partie de Gillgren – Snickare 2012, « Performativity and Interpretation », p. 137-216.

166. Biet 2013b.

167. Gillgren – Snickare 2012, p. 7 (« it is the theatrical situation as a whole that is at the center of attention, not the dramatic text »). Cette idée était déjà exprimée chez Guy Debord : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord 1992, cité dans Cheyronnaud 2018,



p. 204, n. 21).

168. Voir Spielmann 2013. Notre propos rejoint *in fine* le positionnement théorique de Guy Spielmann, lequel, s'interrogeant sur les conditions de possibilité d'une science du spectacle, appelle de ses vœux une véritable phénoménologie de l'événement, impliquant une dialectique scopique (du grec *skopein*, observer, examiner) qui nécessite de considérer conjointement et dans une relation dynamique ceux qui agissent (*performing*) et ceux qui regardent (*spectating*), tout en tenant compte du cadre spatio-temporel précis dans lequel l'événement advient. On trouve une perspective comparable dans Cheyronnaud 2018, p. 200-201, même si l'historien ne connaît apparemment pas les travaux de l'historien des spectacles qu'est Guy Spielmann.

169. Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, le public, en tant que substantif, recouvre « tout le peuple en general », tandis que la locution adverbiale « en public » signifie « en presence de tout le monde, à la veuë de tout le monde ».

170. On remarquera qu'en italien, la dimension de l'attention est présente dans la définition que le *Vocabolario degli Accademici della Crusca* propose du *spettatore* dès la troisième édition (1691) : le spectateur est celui qui assiste au spectacle, et généralement pour voir ce qui se passe (« che assiste a spettacolo, e generalmente a veder che che sia »).

171. Voir Bortoletti – Sacchi 2018, dont l'ouvrage a pour but de préciser les moyens par lesquels l'art éphémère du théâtre parvient à durer par-delà le temps spécifique de l'événement.

172. Sur les effets émotionnels de la performance, voir Fischer-Lichte 2012.

173. Van Damme 1995, p. 7.

174. Il convient de prendre ces textes pour ce qu'ils sont, à savoir des témoignages hautement ritualisés, véritable performance sur la performance (Burke 2012, p. 20). Sur la notion de fête imprimée, valable pour différentes régions de l'Europe de l'époque, voir Sanz Ayán 2009, p. 264, qui parle de « festa a stampa », et Bolduc 2016.

175. Voir Maravall 2002, annexe intitulée *Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales*, p. 499-524, et en part. p. 501 : « El Barroco [...] fue una cultura de la imagen sensible. Al parafrasear un fragmento de la *Poética* de Aristóteles, un autor tan intelectualizado como Racine,



enunciando las partes necesarias de la tragedia, junto a la “decoration”, incluirá “tout ce qui est pour les yeux” ». Sur l’utilisation de documents visuels comme sources pour l’étude de la performance, voir Heck 1999 ; voir aussi le projet de recherche coordonné par Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse et Koen Vermeir, *Cultures du Spectacle baroque entre Italie et anciens Pays-Bas*.

176. Marin 1981 et 1993. Voir la contribution déjà citée d’Émilie Corswarem (n. 150).

177. Certains chercheurs, à propos d’autres réalités géographiques, se sont, eux aussi, interrogés sur la façon de désigner les performances de toutes sortes qui avaient pour point commun l’usage de la musique. Voir par exemple Robert L. et Norma W. Weaver, qui préconisent de regrouper ces performances sous le terme générique de *fiesta* mais qui, dans le titre même de leur ouvrage, conservent la variété des dénominations rencontrées (voir Weaver – Weaver 1978). À l’inverse, Eleanor Selfridge-Field choisit, quant à elle, de conserver une dénomination générique, celle d’opéra, tout en précisant qu’elle englobe d’autres genres (voir Selfridge-Field 2007).

178. Spielmann 2013, p. 199.

179. Voir Spielmann 2013. Nous préférons la notion d’événement-spectacle à celles, moins larges, de *moment* (voir Pedler – Cheyronnaud 2018, p. 203) ou de *séance* (voir Biet 2013a).

180. Voir la contribution de Michela Berti dans le présent ouvrage, *Definire l’“evento performativo”. Riflessioni sulle fonti da due casi della famiglia Vaini a Roma (1712 e 1725)*. À partir de l’étude du cas de la famille Vaini, l’auteur s’interroge sur les rapports entre événement et performance dans le domaine des arts du spectacle.

181. En Italie l’histoire du théâtre s’est longtemps réduite à l’histoire de la littérature dramatique. Lorsque les études théâtrales se sont intéressées au spectacle et au processus de création, le risque fut grand de voir le texte réduit à un statut de *document*, en négligeant son statut de *monument*, voir Taviani 1993.

182. Taviani 1990, p. 121 : « lo spettacolo-in-forma-di-evento (o meglio: in-forma-di-tempo) e lo spettacolo-in-forma-di-libro sono le due diverse facce – relativamente indipendenti e parallele – d’una stessa cultura produttiva ».



183. Les contributions d’Alexandra Nigito et de Sara Elisa Stangalino à la

présente étude fournissent de bons exemples de la diversité des sources : la première s'appuie sur une étude des parties séparées des pièces musicales romaines du XVII^e et du XVIII^e siècle afin d'identifier ensembles instrumentaux et musiciens, tandis que la seconde place l'activité du dramaturge au centre de son analyse.

184. Bouchard 1632, p. 151-152. Voir aussi Biet 2019, section intitulée « Une représentation du *Sant'Alessio* à Rome (1632), une séance très particulière », p. 214-217.

185. Voir Stein 2015, p. 234-235.

186. Sur cette question, voir Zammar 2017.

187. Goulet 2014.

188. Voir, dans le présent ouvrage, la contribution déjà citée de Michela Berti (n. 180). Dans cette catégorie on peut faire entrer aussi la copie de cantates, de drames ou d'oratorios en parties séparées, assurément destinées à l'interprétation. Alexandra Nigito (Ex partibus totum. *Le "parti cavate" come specchio della vita musicale romana tra Sei e Settecento*) montre comment ces parties séparées nous sont parvenues par pur hasard, car il était rare qu'on les conservât, à la différence de celles du répertoire sacré, destinées à être réutilisées.

189. Sur ces questions, voir par exemple la contribution de Gloria Giordano, *Frammenti performativi nel "movementscape" della Roma tra Sei e Settecento. La formazione non professionale* et celle de Christine Jeanneret, *Un triomphe gastronomique. Banquet et performance dans le jardin de Flavio Chigi en 1668*.

190. Voir la contribution d'Orsetta Baroncelli dans le présent ouvrage, *Operare come archivista in un archivio della nobiltà romana nel Seicento*.

191. On notera avec intérêt que le père Ménestrier, l'un des premiers historiens des fêtes, fasciné par les traces du passé, en « quête du document historique sous toutes ses formes », s'est, lui aussi, livré à un « rassemblement ordonné de tous les vestiges du passé » (voir Van Damme 1995, p. 10). Pour faire face à un passé morcelé et lacunaire, il mettait les sources en concurrence, les regroupait et constituait des dossiers de rédaction. Finalement, ce qu'apporte l'outil informatique aujourd'hui, c'est la mise en relation systématique des données, qui permet de porter un regard analytique sur les documents dans leur ensemble.



192. Sur cet outil, voir Goulet 2020.

193. Objets ayant une réalité matérielle, qu'ils soient parvenus jusqu'à nous aujourd'hui ou non : instruments de musique, armes, tissus, vêtements, bijoux, collections de livres, de peintures, de statues, etc.

194. Au sein de notre démarche, l'analyse conjointe, d'une part, des événements-spectacles, considérés dans leur dimension discursive et non discursive, et, d'autre part, des œuvres littéraires, musicales et chorégraphiques, est un parti-pris méthodologique capital. Cf. n. 188.

195. La base de données PerformArt s'accompagne de la création d'un thésaurus hiérarchisé, lequel permet d'augmenter grandement la précision des recherches dans la plus grande partie des entités de la base. Voir la contribution de Manuela Grillo dans le présent ouvrage, *La costruzione di un thesaurus per la "performance"*.

196. On retrouve en effet les mêmes sortes de documents dans les contributions au présent ouvrage de Valeria De Lucca, «*Un nobilissimo e sottilissimo ingegno*». *Tracce di balli nelle opere del Teatro Colonna (1683-1688)*, et dans celles, déjà citées, de Barbara Nestola et de Chiara Pelliccia (n. 54 et 34). Pour les collègues, voir la contribution d'Aldo Roma, «*Per allevare li giovani nel timor di Dio e nelle lettere*». *Arti performative, educazione e controllo al Collegio Nazareno di Roma nel primo Seicento*.

197. Y avait-il synchronisation ? Il serait intéressant de déterminer si les familles nobles se coordonnaient ou si chacune établissait son calendrier festif en fonction uniquement de ses exigences propres.

198. Voir Pedler 2018, p. 7.

199. Cette réflexion rejoint celle qu'ont développée Bram van Oostveldt et Stijn Bussels sur les traces que laisse la performance et sur le type de mémoire qu'elle crée (Bussels – Van Oostveldt 2019, p. 316). Soucieux d'envisager la performance en dehors du paradigme "présentiste" qui considère l'éphémérité comme un critère intrinsèque de la performance (voir par exemple Phelan 1993, p. 148), ils affirment que la performance « peut tout aussi bien constituer le lieu de l'affirmation d'une continuité » (p. 298). En s'appuyant sur le concept de *restored behavior*, élaboré par Richard Schechner (Schechner 2002, p. 45), qu'ils traduisent par « comportement rétabli », au sens de comportement vécu deux fois, ils montrent, à partir de l'exemple des Joyeuses Entrées de la ville d'Anvers, au XVI^e siècle, que ces cérémonies inaugurales organisées lors



de la première visite d'un souverain portent en elles la mémoire d'événements précédents et que leurs effets dépassent le simple cadre de l'événement temporaire.

200. Voir, dans le présent ouvrage, la contribution déjà citée de Christine Jeanneret (n. 189).

201. Nous renvoyons ici au premier volume du *Dizionario storico delle accademie toscane*, consacré à Florence (1530-1800), que préparent actuellement Jean Boutier et Maria Pia Paoli en collaboration avec le *Centro Internazionale di Studi sul Seicento*, dirigé par Lucinda Spera. Dans l'état présent du recensement, ce travail dénombre environ cent cinquante académies, dont une cinquantaine eut des activités théâtrales.

202. Voir Napoli 1992 ; Traversier 2009.

203. Giron-Panel 2015.

Auteurs

Anne-Madeleine Goulet

**CNRS - CESR (UMR 7323) -
agoulet@univ-tours.fr**

Du même auteur

**Les divertissements musicaux
du Samedi in Madeleine de
Scudéry : une femme de lettres
au XVII^e siècle, Artois Presses
Université, 2002**
**Avant-propos in Spectacles et
performances artistiques à**



***Rome (1644-1740), Publications
de l'École française de Rome,
2021***

***Perspectives in Spectacles et
performances artistiques à
Rome (1644-1740), Publications
de l'École française de Rome,
2021***

Tous les textes

José María Domínguez

**Universidad Complutense de
Madrid - josemado@ucm.es**

Du même auteur

***Avant-propos in Spectacles et
performances artistiques à
Rome (1644-1740), Publications
de l'École française de Rome,
2021***

***Perspectives in Spectacles et
performances artistiques à
Rome (1644-1740), Publications***



**de l'École française de Rome,
2021
Spectacles et performances
artistiques à Rome (1644-1740),
Publications de l'École
française de Rome, 2021**

Élodie Oriol

**École française de Rome -
elodie.oriol@efrome.it**

Du même auteur

**Vivre de la musique à Rome au
XVIII^e siècle, Publications de
l'École française de Rome, 2021
Spectacles et performances
artistiques à Rome (1644-1740),
Publications de l'École
française de Rome, 2021
Chapitre 3 in *Vivre de la
musique à Rome au XVIII^e
siècle*, Publications de l'École
française de Rome, 2021**




Tous les textes


© Publications de l'École française de Rome, 2021

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

Référence électronique du chapitre

GOULET, Anne-Madeleine ; DOMÍNGUEZ, José María ; et ORIOL, Élodie. *Introduction : Pour une analyse historique des spectacles à Rome (1644-1740). Éléments de réflexion / Spunti di riflessione per un'analisi storica degli spettacoli a Roma (1644-1740)* In : *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740) : Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie* [en ligne]. Roma : Publications de l'École française de Rome, 2021 (généré le 05 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/16597>>. ISBN : 9782728314904. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.efr.16597>. 

Référence électronique du livre

GOULET, Anne-Madeleine (dir.) ; DOMÍNGUEZ, José María (dir.) ; et ORIOL, Élodie (dir.). *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740) : Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*. Nouvelle édition [en ligne]. Roma : Publications de l'École française de Rome, 2021 (généré le 05 décembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/16344>>. ISBN : 9782728314904. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.efr.16344>. 
Compatible avec Zotero

