

COLLECTION DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
585

**SPECTACLES ET PERFORMANCES
ARTISTIQUES À ROME (1644-1740)**

UNE ANALYSE HISTORIQUE À PARTIR DES
ARCHIVES FAMILIALES DE L'ARISTOCRATIE

**SPETTACOLI E "PERFORMANCE"
ARTISTICHE A ROMA (1644-1740)**

ANALISI STORICA ATTRAVERSO GLI ARCHIVI
DELLE FAMIGLIE ARISTOCRATICHE

sous la direction d'Anne-Madeleine GOULET,
José María DOMÍNGUEZ et Élodie ORIOL

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME
2021

This book has received funding from the European research Council (ERC)
under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme
(grant agreement nr. 681415)



Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740) :
une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie =
Spettacoli e "performance" artistiche a Roma (1644-1740) :
analisi storica attraverso gli archivi delle famiglie aristocratiche /
sous la direction de Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez et Élodie Oriol.
Rome : École française de Rome, 2021
(Collection de l'École française de Rome, 0223-5099 ; 585)
ISBN 978-2-7283-1489-8 (br.)
ISBN 978-2-7283-1490-4 (EPub)

Disponibile sur Internet : <<https://books.openedition.org/efr/16344>> ©2021
DOI : 10.4000/books.efr.16344

1. Arts du spectacle -- Rome (Italie) -- 17e siècle
2. Arts du spectacle -- Rome (Italie) -- 18e siècle
3. Art de performance -- Rome (Italie) -- 17e siècle
4. Art de performance -- Rome (Italie) -- 18e siècle
5. Noblesse -- Loisirs -- Rome (Italie) -- 17e siècle
6. Noblesse -- Loisirs -- Rome (Italie) -- 18e siècle
7. Archives familiales -- Rome (Italie) -- 17e siècle
8. Archives familiales -- Rome (Italie) -- 18e siècle

- I. Goulet, Anne-Madeleine, 1974-
- II. Domínguez, José María, 1981-
- III. Oriol, Élodie, 1985-

CIP - *Bibliothèque de l'École française de Rome*



© - École française de Rome - 2021

ISSN 0223-5099
ISBN 978-2-7283-1489-8

À la mémoire de Christian Biet (1952-2020),
avec toute notre gratitude

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

INTRODUCTION

Les historiens de la fête, y compris de la fête baroque, recourent abondamment au concept de *performance* ces dernières années¹. Cet usage vient en réalité sanctionner un changement épistémologique. Il y a encore quelques décennies, le spectacle était analysé tel un scénario soigneusement mis en scène, qu'il fallait lire, déchiffrer à la manière d'un « texte culturel² », et dont il convenait aussi de révéler la puissante théâtralité, nécessaire à la démonstration de pouvoir ou de religiosité que ce spectacle souvent soutenait³. Un « performative turn », pour reprendre l'expression du moderniste Peter Burke, survient à partir des années 1970 dans les sciences humaines, qui prennent peu à peu leurs distances avec l'analogie entre société et théâtre⁴. De nombreuses disciplines trouvent alors dans la notion de *performance* une solution plus ou moins commode à leurs problèmes méthodologiques respectifs : l'anthropologie d'abord, dont les analyses de rituels s'inspirent des travaux de John L. Austin relatifs aux énoncés performatifs, l'économie, mais aussi le théâtre, l'histoire de l'art et la musicologie.

¹ Voir notamment Gillgren – Snickare 2012 et en particulier l'essai introductif de cet ouvrage collectif, Burke 2012.

² Gvozdeva – Velten 2011, p. 24 ; cité dans Dekoninck *et al.* 2019b, p. 12.

³ Voir entre autre ladite « école cérémonialiste américaine », et les travaux d'une série de chercheurs s'inscrivant à la suite d'Ernst Kantorowicz : Giese 1960 ; Hanley 1983 ; Bryant 1986. Pour une précieuse mise au point historiographique à ce sujet voir Dekoninck *et al.* 2019b, p. 10-13, auxquels nous empruntons ces exemples. Sur les différentes approches méthodologiques mises en œuvre ces dernières décennies dans l'analyse des fêtes, voir aussi Carandini 2000, p. 526-527.

⁴ Nombreuses sont en effet les études historiques conçues selon cette perspective épistémologique de la « dramaturgie » ; voir par exemple le « théâtre des possédés » dans De Certeau 1970 et le « théâtre de la terre » dans Foucault 1975. Ces exemples sont notamment cités dans Burke 2005, p. 36-37.

L'histoire des arts visuels s'est en effet progressivement saisie de nouvelles méthodes, dont l'étude présentée ici s'inspire largement. Celles-ci se détournent d'une analyse strictement iconique ou basée sur le contenu symbolique de l'image au profit d'une analyse portant plutôt sur son pouvoir : ce que l'image fait et ce qu'elle fait faire⁵. Renoncer à une approche strictement interne de l'œuvre permet d'ouvrir à d'autres questions, tels que les usages, les pratiques auxquelles l'image donne lieu, mais aussi ses modes d'actions⁶. Dans sa théorie des énoncés performatifs, John Austin, tandis qu'il formule les conditions nécessaires à leur efficacité, exclut pourtant toute performativité dans le domaine de l'art ou de la fiction. L'efficacité des énoncés performatifs serait notamment conditionnée à leur énonciation sur le terrain de l'ordinaire, tandis que l'art ou la fiction seraient les « lieux d'un usage parasitaire, pathologique et peu sérieux du langage »⁷. Or, au sein de ce que d'aucuns ont appelé la « performativité généralisée », nombreux sont les objets artistiques désormais envisagés selon leurs qualités performatives, pour peu qu'ils occasionnent une réaction chez le spectateur ou « entretiennent un certain rapport à l'action ». Ainsi, les exemples cités par la philosophe Maud Hagelstein tels une sculpture, un carton d'invitation ou une partition peuvent être envisagés à l'aune de leurs qualités performatives⁸.

Le champ des études musicologiques recourt au terme *performance* pour aborder des problématiques liées le plus souvent à l'interprétation, à l'exécution musicale ou à la représentation (théâtrale, opératique etc.)⁹. Une série d'études puise toutefois au concept de performatif (*performative*) selon une autre acception qui se réclame, plus ou moins directement, d'Austin¹⁰. Comme dans les arts visuels, il s'agit de forger un nouveau discours sur la musique, en s'écartant

⁵ Belting 1998; Freedberg 1998; Gell 2009. Pour une approche critique de la transposition des théories relatives aux actes de langage dans l'analyse des fonctions de l'image, voir Wirth 2009.

⁶ Baschet 2009, p. 9-14.

⁷ Hagelstein 2013, p. 99. L'auteur reprend, pour illustrer cet aspect de la théorie d'Austin, un exemple bien connu, celui du vœu prononcé dans le mariage : « oui, je (le) veux (épouser cette femme) ». Se marier sur la scène d'un théâtre est évidemment sans conséquence pour les acteurs, cf. p. 101-102.

⁸ Hagelstein 2013, p. 101-102.

⁹ Voir entre bien d'autres études Cook 2003, Cook 2013, Talbot 2000, Taruskin 1995 et le numéro spécial « Music Performance and Performativity » de la revue *Musicology Australia*, 36-2, 2014.

¹⁰ Dans l'introduction de son ouvrage *Music as cultural practice*, Lawrence Kramer exprime clairement cette conception : « [...] we should be able to understand it [music] less as an attempt to say something than as an attempt to do something » ; cf. Kramer 1990, p. XII.

d'une analyse formelle du geste ou du processus compositionnel au profit d'une conception prenant en compte l'agentivité d'une œuvre musicale, d'un genre ou d'une pratique, c'est-à-dire l'action que ceux-ci peuvent potentiellement exercer sur l'auditeur.

L'analyse des fêtes et des spectacles s'est quant à elle peu à peu détournée de l'épistémologie de la « dramaturgie », de la conception de la fête correspondant à un scénario pré-déterminé. La fête peut désormais être lue comme un mode d'action¹¹, une *performance* dont le sens n'est plus univoque pour tous les acteurs présents, mais multiple et potentiellement conflictuel¹². Cette perspective méthodologique est celle défendue par le groupe de recherche belge « Cultures du spectacle baroque entre Italie et anciens Pays-Bas » : le spectacle baroque, dont l'intérêt « réside non pas tant dans ce qu'il dit que dans ce qu'il produit (et dans la manière dont il le produit) » est envisagé à travers « ses dispositifs, ses performances et ses effets »¹³.

Au sein de l'ensemble aussi hétéroclite qu'inventif que constituent les composantes de la fête baroque, la musique et le son *performent* eux aussi, pourvus – ni plus ni moins que l'image – de « vertus », de « forces latentes ou manifestes »¹⁴. Agissant au même titre que les autres ingrédients de la fête sur les spectateurs et sur le cadre urbain lui-même, ils peuvent donc être envisagés pour leur « efficacité ». À l'instar de l'image, dotée d'un « pouvoir », entendu comme le changement qu'elle « détermine dans le monde » ce « quelque chose qu'elle crée »¹⁵, le son détient une force active, un « pouvoir d'action ». Il s'agit bien ici de mobiliser le concept d'agentivité d'Alfred Gell pour envisager l'action qu'exerceraient la musique ou le son sur ceux qui les perçoivent et les écoutent¹⁶. Peut-être plus que n'importe quelle autre manifestation, la fête baroque se prête à cette approche privilégiant

¹¹ Boureau 1991.

¹² Pour une perspective anthropologique s'agissant du pouvoir des images, voir aussi Goody 2006.

¹³ Projet fédéral dirigé par Maarten Delbeke, Ralph Dekoninck, Annick Delfosse et Koen Vermeir, financé par la Politique Scientifique Fédérale Belge (BelSPo) et placé sous les auspices de l'*Academia Belgica* (Rome), de l'Institut Historique Belge de Rome et de la Fondation nationale Princesse Marie-José. Voir Dekoninck *et al.* 2019a.

¹⁴ Marin 1993, p. 10; cité dans Bartholeyns – Golsenne 2009, p. 18. Sur la puissance du son et de la musique à façonner l'espace urbain et les comportements sociaux, voir Knighton – Mazuela-Anguita 2018; Atkinson 2016. Voir aussi Corswarem – Delfosse 2008.

¹⁵ Marin 1993, p. 10; Bartholeyns – Golsenne 2009, p. 18.

¹⁶ Cette définition adapte celle que propose Jean-Marie Pradier s'agissant de l'agentivité d'un tableau ; voir Pradier 2017, p. 292. Voir aussi Bartholeyns – Golsenne 2009, p. 20-21.

le déchiffrement de l'apparition, la survenance de l'action et l'effet plutôt que le sens. On ne compte en effet plus les *relazioni* de festivités mentionnant la stupeur des spectateurs, leur ravissement, leur plaisir ou déplaisir, leur étonnement ou leur effroi... Ce champ lexical des émotions rappelle que la fête baroque est avant tout une expérience des sens, où le spectateur s'immerge, parfois malgré lui. Alors que la tentation est grande de s'accrocher aux programmes festifs, de déchiffrer les allégories visuelles et la symbolique de la décoration conçue pour l'occasion, une approche fondée sur les modalités d'action du son et de la musique au sein du dispositif festif baroque permet peut-être de renouer avec ce qui constitue l'une de ses finalités principales sinon premières, à savoir l'effet¹⁷.

DÉFINITION D'UNE PROBLÉMATIQUE : LE CAS DES FÊTES LIÉES AU PROTECTORAT
DU CARDINAL GIROLAMO COLONNA (1644-1664)

Plusieurs solennités liées au protectorat exercé par le cardinal Girolamo Colonna (1644-1664) pour l'Empire et pour la couronne d'Aragon servent ici de cas d'étude en vue de poser quelques éléments d'analyse relatifs à l'agentivité de la musique et du son¹⁸. Ces fêtes partagent nombre de *topoi* quant à leur mise en oeuvre et aux artifices auxquels elles recourent¹⁹. Elles illustrent, comme beaucoup d'autres, l'expression bien connue de Marcello Fagiolo qualifiant la fête baroque d'*opera d'arte totale*²⁰, se déployant en dehors de toute idée de hiérarchie des genres et des arts²¹. Elles exemplifient en outre une double acception de la notion de performance. Hautement codifiées, déployées en des lieux associés à l'Espagne ou à l'Empire à Rome, à leurs représentants et à leurs partisans en présence dans la ville, ces fêtes travestissent certains quartiers, les parant, pour quelques heures ou quelques jours, d'un « appareil » sophistiqué misant sur le son,

¹⁷ Ces réflexions s'inspirent largement de celles formulées à l'égard de l'image dans Bartholeyns – Golsenne 2009. Voir en particulier p. 20-21.

¹⁸ Le patronage de Girolamo Colonna s'agissant des fêtes liées aux nations dont il est le cardinal protecteur n'a jusqu'ici été étudié que de manière indirecte. Voir par exemple les travaux de Rainer Heyink consacré à *Santa Maria dell'Anima*, notamment Heyink 2010 et l'étude de David García López sur l'*Apothéose de Claude*, offerte par le cardinal à Philippe IV d'Espagne, voir García López 2013, p. 223-238.

¹⁹ Voir, dans le présent ouvrage, la contribution de Guy Spielmann, *La fête baroque, archétype du macro-événement-spectacle*, p. 101-113.

²⁰ Fagiolo 2007.

²¹ De Marco – Heering 2018, p. 340.

les matières, les odeurs, les lumières et les constructions diverses²². Ce type de cérémonies, bien documenté par les sources, a souvent été commenté, tant par l'historien de la fête que par l'historien de la musique. De nombreux travaux ont exposé comment ces manifestations s'emparent de l'espace romain, l'investissent de constructions éphémères et y font retentir chœurs et instruments. La ville se trouve en effet continuellement reconfigurée par la présence active d'institutions de prétentions et d'obédiences diverses²³. La production artistique et les formules mises en oeuvre lors des fêtes furent dès lors souvent interprétées en tant qu'affirmation de la présence et du pouvoir de l'une ou de l'autre « nation » dans l'*Urbs*. La fonction de représentation et de démonstration assumée par l'art musical en ces occasions, de même que la part plus ou moins importante prise dans leur organisation par les représentants du pouvoir « national » renforceraient et légitimeraient dès lors le sentiment d'appartenance à une même identité culturelle voire à une même « nation ». Une telle analyse se fonde en toute logique sur le contenu programmatique de la fête, sur sa nature idéologique.

Les festivités au centre de cette étude sont liées à l'actualité de l'Empire ou du royaume d'Aragon. Il est cependant difficile d'y repérer des éléments constitutifs d'un « son national »²⁴, des caractéristiques musicales qui permettraient de distinguer par exemple la fête espagnole de la fête impériale ou encore, de la fête française. Ce sont via des formules semblables aux autres « fêtes extraordinaires » que les programmes festifs sont déployés. On parle une langue commune, celle de la fête baroque, faite d'*apparati* et d'une musique conforme au *stile romano*. Celui-ci se caractérise notamment par une nette préférence pour la polychoralité, avec des effectifs vocaux et instrumentaux conçus en fonction de la fête et de son importance. Les manifestations d'allégresse correspondent aux usages en vigueur ; elles se font

²² Le terme « appareil » est ici emprunté à Furetière 1701. Il désigne « ce qu'on prépare pour faire une chose plus solennellement », c'est-à-dire l'ensemble des dispositifs éphémères, à l'instar du mot *apparato* en italien ou *pegma* en latin ; voir de Marco – Heering 2018, p. 336. Voir aussi Heering 2016.

²³ Rocciolo 2008, p. 61.

²⁴ Au sujet des éléments constitutifs d'un son « national » dans les fêtes extraordinaires à Rome à cette époque, voir Berti – Corswarem 2019a. Dans ce même ouvrage, voir aussi Fernandes 2019 et O'Regan 2019. Dans son volume dédié aux fêtes et aux cérémonies de *San Stanislao dei Polacchi*, Hanna Osiecka-Samsonowicz met en évidence, à l'occasion des fêtes célébrant l'élection au trône du roi Ladislas IV Vasa (1595-1648) en décembre 1632, l'utilisation de *szalamaje*, une sorte de flûte pourvue d'une anche double, un instrument typiquement polonais, pour le moins inhabituel à Rome. Cet exemple demeure cependant exceptionnel. Voir Osiecka-Samsonowicz 2012, p. 169-171.

intelligibles à tout l'auditoire romain. L'intérêt est en effet d'être vu, entendu mais aussi compris du plus grand nombre pour mieux faire retentir et ressentir l'honneur national²⁵. Le caractère national de ce type de solennité se limiterait donc à l'événement à célébrer; le son et la musique subsistent donc au nombre des « ingrédients » de la fête baroque dont les propriétés spécifiques demeurent à investiguer²⁶.

1653, 1658 : UN COURONNEMENT ET UNE NAISSANCE ROYALE

En 1653, les manifestations festives déployées à l'occasion du couronnement de Ferdinand IV (1633-1654) comme roi des Romains et donc, comme futur empereur, et celles célébrant en 1658 la naissance de l'héritier au trône du royaume d'Aragon, Felipe Próspero (1657-1661) durent plusieurs jours. Leur déroulement est très semblable : les festivités commencent respectivement à l'église nationale allemande de *Santa Maria dell'Anima* et à *San Giacomo degli Spagnoli*; elles se déplacent dans la ville à travers une série de lieux communément associés à l'une ou l'autre *natio*, tels que les palais, les places publiques ou d'autres églises. Dans les deux cas, c'est Girolamo Colonna, cardinal protecteur du Saint-Empire (1644-1664) et d'Aragon (1645-1666) qui en donne le point de départ. Il se rend d'abord à l'église nationale, accompagné d'un cortège composé de nombreux princes et de prélats. C'est là que sont entonnés la messe et/ou le *Te Deum* à plusieurs chœurs, suivis des habituels tirs de pétards :

[...] l'émientissimo sig. card. Colonna [*sic*], che ne hebbe le lettere di sua maestà cattolica da presentare alla santità di n. sig. Papa Alessandro VII [...] si trasferì domenica li 20 del corrente mese [genaro 1658], con corteggio di prelati, principi, et altri sig. titolati, e con 200 carrozze in circa a presentare le dette lettere regie, e dopo [...] si trasferì sua eminenza col medesimo corteggio alla chiesa nazionale di S. Giacomo, dove in particolare dalla natione spagnola, fù cantato il Te Deum con l'assistenza di sette éminentissimi, cioè l'émientiss. cardinal Colonna, l'émientissimo card. Sforza, l'émientiss. card. Savelli, l'émientissimo card. Aquaviva, l'émient. cardinal Odescalcho, l'émientiss. cardinal Meltio, l'émientiss. card. Langravio, l'éccellentissimo gran contestabile Colonna, colli sig. principe, et abbate suoi figli, l'éccellentissimo principe Ludovico, l'éccellentissimo principe Gallicano, l'éccellentissimo principe Panfilio, et altri [...] affectionati alla augustissima casa d'Austria. Si sparorno grandissima quantità di mortaletti, tanto avanti, quanto doppo il Te Deum, & continuamente

²⁵ Berti – Corswarem 2016 et Berti – Corswarem 2019a.

²⁶ Corswarem 2019.

per la Piazza Navona, e dalla banda della Sapienza si sentivano quantità di trombe, e tamburi [...]»²⁷.

En 1653, Girolamo Colonna avait été consulté, sur décision des proviseurs de *Santa Maria dell'Anima*, à propos du protocole présidant aux festivités en l'honneur de Ferdinand IV²⁸. Il s'était alors agi de savoir si le collègue des cardinaux devait être invité, ce qui fut en définitive le cas :

Arrivato in Rome l'avviso della coronatione per novello rè de' Romani della maestà di Ferdinando IV rè d'Ungheria, e Boemia, e figliuolo primogenito della Sacra Cesarea maestà di Ferdinando III austriaco, seguita in Ratisbona à 21 giugno passato, l'émientissimo, e reverendissimo signor principe cardinale Colonna protettore del Sacro romano Imperio s'accinse à mostrarne le dovute allegrezze; indi è, che venerdì mattina 25 del corrente luglio [1653], trasferitosi nelle chiesa dell'Anima della natione teutonica con 25 altri éminentissimi da lui convitati, e quantità de' prelati, principi, signori, e popolo, intervennero ad una messa cantatavi dall'illustrissimo, e reverendissimo monsignor arcivescovo di Ragusi con cinque chori degli più scelti musici di questa città, essendo quella chiesa sì al di dentro, come la facciata di fuori tutta da capo à basso ricca, e superbamente tapezzata degli apparati, e portiere di seta, argento, e oro di esso éminentissimo principe, e finita detta messa, si cantò il Te Deum, sparando buon numero di mortaletti²⁹.

Le *maestro di ceremonie* d'Innocent X, Antonio Pedacchia³⁰, offrit en outre ses services pour la messe et le *Te Deum* chanté dans l'église impériale³¹

Trois jours durant, en l'église *San Giacomo* toute décorée de lumières pour la naissance de Felipe Próspero, la messe solennelle fut chantée suivie des vêpres solennelles :

Fù cantato il Te Deum a cinque Gori [*sic*] doppii di musica con diversi stromenti, [...] e ogni mattina stata cantata messa solenne, e il giorno il vespero con la musica, e suoni di dd. cori, e lo sparo di dd. mortaletti, e ogni sera hà in detta chiesa per di fuori alle facciate,

²⁷ *Relazione* 1658, f. 3-3v.

²⁸ I-Rasma, A VI 4 (*Decreta*), f. 75v-76. Voir aussi Heyink 2010, p. 226, note 22.

²⁹ *Relazione de' fuochi artificati* 1653, f. 2v.

³⁰ Il s'agit probablement de Pietro Antonio Pedacchia (1617-1689); voir Rezza – Stocchi 2008, p. 381.

³¹ V-CVbav, Vat. lat. 8414, f. 120r (voir la fiche PerformArt D-005-602-293); I-Rasma, A VI 4 (*Decreta*), f. 75v-76r; I-Rasma, D I 3 (*Liber mandatorum*), f. 70v.

accese torce 120, sparati ogni giorno tra mattina, vespero, e la sera sopra la quantità 100 e più mortaletti³².

Cette source indique que le dispositif festif était destiné à conquérir rapidement l'espace de la ville. Les tirs de pétards retentissent bien au-delà du parvis de l'église, dilatant d'emblée l'espace dévolu à la fête et signalant au plus grand nombre l'extraordinaire, le changement survenu : l'héritier au trône est né. À proximité de l'église nationale de *San Giacomo*, sur la *Piazza Navona*, traversée de jeux pyrotechniques, résonnent quantité de tambours et de trompettes, unissant la foule présente à l'hommage rendu au futur souverain espagnol :

Sparati diversa quantità di razzi, che annessi à due corde, che traversavano la Piazza di Navona, facevano giochi di fuoco di non poca consideratione, e rendevano diletto alla moltitudine de riguardanti, e particolarmente per la quantità di trombe e tamburi, che avicenda [sic] applaudeva il natale di tanto monarca³³.

Les festivités ne se limitent cependant pas aux abords immédiats des églises nationales. En 1653 les festivités impériales se poursuivent sur la *Piazza Santi Apostoli*, face au palais Colonna³⁴ :

[...] A di 4 di luglio il card. Colonna come protettore di Germania, et ambasciatore dell'imperatore, fece allegrezza per tre giorni per la elezione del novo rè de' Romani Ferdinando Francesco III [sic] e nella Piazza de' SS. Apostoli avanti al suo palazzo fece fare doi fontane di vino bianco et rosso, et diversi fuochi artificiali con statue, colonne, et luminari di torcie per le fenestre di tutta quella piazza, mortaletti, et suoni di trombe, tamburi, piffari [...]³⁵.

Ce passage évoque le caractère brillant et multi-sensoriel de la fête où sont immergés les spectateurs. Une large gamme d'émotions est ainsi suscitée pour faire de la fête une expérience extraordinaire³⁶.

Les manifestations espagnoles prennent quant à elles place devant le palais de l'ambassadeur d'Espagne. Trois jours durant, des fontaines de vin, des feux d'artifice, des tirs et des constructions éphémères diverses ravissent tant le peuple que la noblesse qui s'y rassemblent au son continu des *trombe* et *tamburi*. Dans un premier temps, ces

³² *Relatione* 1658, f. 3v.

³³ *Relatione* 1658, f. 3v.

³⁴ Girolamo Colonna fait simultanément office d'ambassadeur et de cardinal protecteur de l'Empire à Rome, tandis que ces fonctions sont dans d'autres cas dédoublées; voir Heyink 2010, p. 9.

³⁵ *Allegrezze per il nuovo re de' Romani*, dans Gigli 1994, p. 685.

³⁶ Pour une synthèse à ce sujet, voir Dekoninck et al. 2019b.

lieux sont donc indifféremment investis de la présence massive de la noblesse et du peuple :

Nella piazza del ambasciatore di Spagna parimente per tre sere continue sono state accese sopra il numero 54 torce, arse, botte 20, fatta la facciata, e superbamente adobbata, nella piazza, una fontana di vino, che la sera di continuo gettava, e davano à bere à chiunque ne voleva. Fatti poi fuochi artificiali ogni sera con diferente storie, e figure, sparati mortaletti, e con suoni continui di trombe, e tamburi, in modo che tutta la piazza era piena di riguardanti, fino alle tre in quattro hore di notte, e si sentiva da gran quantità di gente. [...]³⁷

[...] le Signore Dame, e prencipi romani fecero per questa piazza numerosissimo il passeggio, concorrendo, il popolo a rallegrarsi ad un'abbondante, e ben adornata fontana, che correva di vino³⁸.

Plus tard, la noblesse et les prélats se retirent au palais de l'ambassadeur espagnol et ce, pendant les trois soirées que durent les manifestations d'allégresse :

Su'l far della notte fu recinto il palazzo da due ordini di torce, dove essendosi trasferito l'Eminentissimo Colonna ricevette i sopradetti signori cardinali, e signori ambasciatori, e ministri de' prencipi, signori romani, spagnuoli, e prelati, che in gran quantità vi accorsero tutte le tre sere, i quali tutti furono trattati con ogni sorte di regali, e rinfreschi. [...]³⁹.

Il est intéressant de noter que, durant ces trois soirées, un certain nombre de palais – ceux du grand-duc de Toscane, respectivement situé sur la *Piazza Madama* et à *Trinità de' Monti*, celui du duc de Parme *Piazza Farnese* et celui de Margarita Branciforte, princesse de Butera – étaient illuminés. La noblesse participait par diverses actions aux réjouissances, étendant plus encore l'espace de la fête et posant leurs palais en autant de repères de ce nouvel espace, liés par un même événement à célébrer.

In questa sera parimente, come nell'altre due seguenti furono illuminati da quantità di torce, lanterne, e botti li palazzi degli accennati signori cardinali, quelli de' serenissimi gran duca di Toscana in *Piazza Madama*, e à *Trinità de' Monti*, e duca di Parma a *Piazza Farnese*, del signor ambasciatore di Toscana, della signora principessa di Butera la magnanimità sua l'ultima sera buttava dalle fenestre del suo palazzo gran quantità di oro, ed argento, de' signori principi di Gallicano,

³⁷ *Relatione* 1658, f. 3v.

³⁸ *Relatione de' fuochi artificiali* 1658, f. 2v.

³⁹ *Relatione de' fuochi artificiali* 1658, f. 2v.

Savelli, Borghese, Ludovisio, Palestrina, principessa d. Anna Colonna sua madre; Panfilio, duchi Cesarini, Gaetano, Altemps, Mattei, e molti altri nobili, e con ordinaria quantità de' prelati, vassalli, o affezionati alla corona cattolica, e soprattutto facevano vaghissima vista la basilica di Santa Maria Maggiore, ed il convento d'Araceli, ch'erano adornati di lanterne, e padelle in grandissimo numero⁴⁰.

Les espaces privés que constituent a priori les palais communiquent de manière évidente avec les espaces publics, par l'intermédiaire de dispositifs sonores :

Al mezzo di [venerdì 25 giugno] dal detto palazzo si fece sentir quantità di mortaletti [*nous soulignons*], e il dopo pranzo si fece per detta piazza della nobiltà romana con le loro più ricche carrozze vaghissimo passeggio, comparendo le signore dame in segno d'allegrezza vestite superbissimamente di gala, molte delle quali venendo la sera si ritirano in detto palazzo, ed in altri nella medema piazza per goder delli fuochi, si come fecero anco molti eminentissimi convitati dal signor cardinal Colonna.

Sur far della notte il detto palazzo fù recinto con grosse torce accese, lanterne, e padelle di fuoco, come anche à spese dell'istesso eminentissimo protettore dell'Imperio, si vide tutta detta piazza circondata di grosso numero di simili torce, e lanterne, che emule delle celesti faci rendevano detta piazza altro celo stellato, e luminoso, essendosi anco veduta al muro di detto palazzo una grand' arma della maestà cesarea in tela, risplendente, per il lume di dietro ordinatovi.

All'una di notte essendo già tutta detta piazza piena d'innumerabili popoli, con armonioso concerto di trombe, e tamburri, e col ribombo di quantità de' mortaletti si attaccò fuoco alla machina [...]⁴¹.

Per compimento di queste feste Domenica mattina s'intese dal detto palazzo de' signori Colonesi [*nous soulignons*] lo ribombo de' mortaletti, e fu esposto nel medesimo luogo delli antecedenti l'ultimo artificio [...]⁴².

La musique et le son rendent manifeste la porosité de ces espaces, unissant le dehors et le dedans, l'intérieur du palais du cardinal Colonna et la place où sont tirés les pétards. De même, au palais du duc de Gaetano parviennent les sons des trompettes et des tambours, ainsi que les joyeuses détonations :

L'eccelesimo Duca Gaetano, fece feste grande [...] ogni sera abbrugiò botte in gran quantità alluminò attorno al suo palazzo di torcie, lumini, padelle è per l'intorno di detto palazzo [*nous soulignons*]

⁴⁰ *Relatione de' fuochi artificiati* 1658, f. 2v-3.

⁴¹ *Relatione de' fuochi artificiati* 1653, f. 2v-3.

⁴² *Relatione de' fuochi artificiati* 1653, f. 3v.

si sentivano sonore di trombe, tamburi, è sparare mortaletti, che rendeva dilettevole il guardare⁴³.

Les jours suivants, outre *San Giacomo*, les principales églises de la nation espagnole s'associent aux festivités en l'honneur de la naissance de Felipe Próspero. Diverses messes, *Te Deum* suivis des habituelles manifestations d'allégresse que constituent les tirs de *mortaletti*, ainsi que des concerts de tambours et trompettes, sont ainsi donnés à la Basilique *Santa Maria Maggiore*, à l'église *San Carlo* et à *Santa Maria in Monserrato*. C'est à l'église nationale de la nation sicilienne, *Santa Maria Odigitria*, décorée pour l'occasion par Lorenzo Onofrio Colonna, que se clôturent les festivités.

Le *Collegio Germanico* ne manque pas de s'associer à l'hommage rendu à Ferdinand IV. Outre la messe et le *Te Deum* chanté en présence d'une série de prélats et de membres de la noblesse, des tirs de *mortaletti* sont tirés devant l'église *Sant'Apollinare* parée pour l'occasion, une *macchina di fuochi artificiali* et diverses constructions évoquant l'Empire sont en outre installées.

À TITRE COMPARATIF : LES FESTIVITÉS DE 1638
À L'OCCASION DE LA NAISSANCE DU FUTUR LOUIS XIV

La relation d'Antonio Gerardi relative aux cérémonies données à Rome à l'occasion de la naissance du dauphin, le futur Louis XIV, en 1638 constitue un point de comparaison intéressant pour souligner le caractère récurrent de cet usage du son et de la musique et du décloisonnement des espaces qu'ils opèrent⁴⁴. Certains passages attestent que la transformation de l'espace urbain peut aussi prendre la forme d'une sorte de « surlignage » sonore.

Le 21 novembre 1638, les chantres de la chapelle pontificale se joignent à ceux de *San Luigi dei Francesi* pour entonner, en l'église nationale, une messe solennelle, suivie d'un *Te Deum* et d'une longue louange célébrant la naissance du futur Louis XIV. L'ambassadeur, les cardinaux Antonio Barberino et Guido Bentivoglio et un vaste cortège composé de prélats et de membres de la noblesse italienne et française y assistent, venus « sentire quanto possa il canto quando è accompagnato dal gusto della materia, o dell'occasione »⁴⁵. Quelques jours plus tard, l'ambassadeur français à Rome, le maréchal d'Estrées,

⁴³ *Relatione* 1658, f. 4v.

⁴⁴ Sur cette célébration, voir Povoledo 1990. Cette relation, extrêmement riche en détails, est également exploitée par Berti 2019.

⁴⁵ Gerardi 1643, f. 255v.

organise des courses de chevaux ainsi qu'un spectacle en musique sur les rives du Tibre, auquel il assiste depuis la *loggia* du *Palazzo Farnese*. Le peuple

fù trattenuto [...] con suoni, à vicenda di trombe, e tamburi, che per essere distribuiti dalle parti di detta nave, posta in mezzo al fiume Tevere, incontro alle logge del palazzo di sua eccellenza, e perciò percorrendo il loro suono nelle ripe del fiume, formavano un'echo bellicoso⁴⁶.

Les rives du cours d'eau, investies de la présence massive de la population, résonnent de la démonstration sonore des trompettes et des tambours qui, une fois encore, rompent l'espace et permettent à l'hommage de durer, y associant la population qui s'y tient, mais aussi le maréchal et sa suite, restés quant à eux au palais. Le son investit l'espace de la ville, et donc aussi celui des autres « nations » de Rome. Il fait surgir de nouveaux points de rassemblement, créant un nouveau lieu éloigné de l'épicentre de la fête, de son cadre initial. Sa propagation matérialise l'amplification que la nation française entend donner à son hommage. Plus encore, elle lie, de manière aussi éphémère que marquante, la résidence privée de l'ambassadeur à l'espace public où se tient un nombre plus important de spectateurs⁴⁷.

Les festivités durent plus d'une semaine et nombreux sont les acteurs qui y prennent part. Parmi ces derniers figurent les pères minimes de la *Trinità dei Monti*, où des manifestations d'allégresse sont ostentatoires sur le plan sonore. Outre la messe solennelle et le *Te Deum* habituels, divers tirs d'artillerie résonnent du mont Pincio, profitant de l'écho naturel offert par la colline « française ». Une procession solennelle de *San Luigi* à *Sant'Ivo dei Bretoni* est en outre organisée, précédée de quantité de tambours et de trompettes et fermée par les musiciens de l'église nationale qui progressent au son d'hymnes, de motets et de louanges au saint patron des Bretons, dont on transporte la relique.

La musique et le son s'achèment de *San Luigi* à *Sant'Ivo*; ils résonnent aussi à la *Trinità dei Monti* et sur les rives du Tibre. Ce faisant, ces sont les lieux français de Rome qui sont mis en évidence. Mais c'est un espace urbain bien plus ample qui, absorbé dans ce dispositif sonore, devient « français » lui aussi. Tandis qu'une nation en particulier s'auto-représente dans ce *teatro del mondo* qu'est la ville de Rome, une grande partie de la population se trouve en effet immergée dans le son.

⁴⁶ Gerardi 1643, f. 262.

⁴⁷ Sur l'exercice diplomatique de la musique, voir le volume collectif Ahrendt – Ferraguto – Mahiet 2014.

EN GUISE DE CONCLUSION

Inhérente à la « politique-spectacle de l'Ancien-Régime⁴⁸ », la fête se dote initialement d'une empreinte religieuse dans l'église nationale. C'est toutefois un espace urbain bien plus large qui, absorbé dans un dispositif multimédiatique, devient ensuite « espagnol », « impérial » ou encore « français ». La musique et le son, au nombre des éléments de cet appareil festif, ont ici permis de poser une réflexion sur le lieu et sur l'espace de la fête. Par la propagation naturelle du son, les jeux d'échos, les instruments utilisés, la détonation des pétards et des armes, s'opère un processus de recadrage du temps et du lieu initialement dévolus de la fête, qui s'en trouvent élargis.

Aptes à s'emparer de l'espace à distance, à faire se mouvoir la frontière entre dedans et dehors, entre privé et public, la musique et le son agissent en outre sur le contexte urbain où prennent place les festivités. Ils le modifient, de même qu'ils transforment la représentation de celui-ci⁴⁹. Ils mettent en évidence de nouveaux espaces, que l'on pourrait qualifier de « relationnels », rassemblant palais, églises, rues et parvis autour d'un même événement politique à célébrer, d'une même obédience. Ces nouveaux espaces instaurent donc un nouveau type de rapport social⁵⁰. De même que la musique peut agir sur les individus présents et sur l'espace où elle résonne, son absence en certains lieux n'en est pas moins active.

C'est immanquablement l'imbrication de la musique, du son et d'une série d'autres éléments qui permet à la performance d'être telle. Parmi ceux-ci, on peut mentionner la participation aux manifestations des membres de la faction nationale concernée, le fait que la musique résonne en certains endroits, notoirement associés à cette même nation, ou encore, une symbolique visuelle, lisible et intelligible mise en œuvre dans les machineries, sur les cortèges ou lors des représentations théâtrales qui prennent place en ces mêmes endroits. Cela pourrait correspondre au « contexte performatif »⁵¹. Si certains pans

⁴⁸ Voir Apostolidès 1981.

⁴⁹ Le lecteur pensera ici au concept de *modalisation* cher à Erving Goffman. Parmi les catégories de modalisation proposées par l'auteur, figure d'ailleurs la « cérémonie »; voir Goffman 1991, p. 19 et 30. Jane F. Fulcher, dans son étude consacrée aux concerts organisés en France au début du XX^e siècle dans un objectif de propagande politique, convoque aussi cette notion. Voir Fulcher 2000, p. 391.

⁵⁰ Bourdieu 1982a, p. 103-119 et Bourdieu 1982b, p. 59-60.

⁵¹ Nous empruntons cette expression à Jane F. Fulcher, qui la définit comme « cet ensemble de facteurs qui entrent en interaction avec l'exécution musicale et s'articulent à l'œuvre jouée de manière à l'imprégner d'un sens culturel intelligible »; voir Fulcher 2000, p. 391. L'auteur elle-même renvoie à Goffman 1991, à Bauman 1986, p. 1-10, de même qu'à Bauman 1992, p. 45-46.

de la ville peuvent en effet être « nationalisés », si des espaces sont mis en évidence le temps de la fête, c'est aussi parce que la musique n'œuvre pas seule. Tout comme l'image, la musique peut difficilement constituer un énoncé performatif en soi. Les éléments syntaxiques propres au langage lui font de fait défaut. C'est en s'unissant à des éléments contextuels qu'elle devient donc un énoncé⁵².

⁵² Wirth 2009, p. 132.